OBRAS

libro I / vol. 1

WALTER BENJAMIN

El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán

«Las afinidades electivas» de Goethe

El origen del 'Trauerspiel' alemán

La traducción del presente libro forma parte de un proyecto de edición más global y ambicioso: la traducción al español, por vez primera, de la edición más completa de las obras de Walter Benjamin. A pesar de la enorme calidad e influencia de la obra benjaminiana, ésta sólo ha sido traducida de manera parcial y fragmentaria al español, quedando una gran parte de la misma aún inédita en nuestra lengua. La presente edición, que contará con un total de 11 volúmenes, se realiza a partir de la publicada en Alemania por la prestigiosa e imprescindible Suhrkamp Verlag (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*), a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. El lector tendrá en sus manos un libro que es por tanto parte de un todo, con el cual comparte uniformidad en la traducción y unificación de los términos y conceptos fundamentales; el lector sabrá apreciar sin duda cuánto se beneficia de este intento el pensamiento de Benjamin, que dejará así de fluctuar según los intereses y el arbitrio que rigen el mercado y las modas, para al fin presentarse de manera íntegra y compleja en la presente edición.

Walter Benjamin

Libro I/Vol. 1

Obra Completa de Walter Benjamin - 01

ePub r1.2

Titivillus 05.08.2022

Título original: *Gesammelte Schriften*
Walter Benjamin, 1989
Traducción: Alfredo Brotons Muñoz
Edición: Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser
Retoque de cubierta: Spleen

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Índice de contenido

Cubierta

Libro I/Vol. 1

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán
- Introducción
  - 1. Restricciones al planteamiento
  - 2. Las fuentes
- Primera parte. La reflexión
  - 1. Reflexión y posición en Fichte
  - 2. El significado de la reflexión en los románticos tempranos
  - 3. Sistema y concepto
  - 4. La teoría protorromántica del conocimiento de la naturaleza
- Segunda parte. La crítica de arte
  - 1. La teoría protorromántica del conocimiento del arte
  - 2. La obra de arte
  - 3. La idea de arte
- La teoría protorromántica del arte y Goethe
- Escritos citados
  - Fuentes
  - Bibliografía según los autores citados

‘Las afinidades electivas’ de Goethe
- I
- II
- III

El origen del Trauerspiel alemán
- Sumario
- Prólogo epistemocrítico
- Trauerspiel y tragedia
- Alegoría y trauerspiel

Autor

Notas



OBRAS

El concepto de crítica de arte
en el Romanticismo alemán

«Las Afinidades electivas» de Goethe

El origen del ‘Trauerspiel’ alemán

EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN[1]

A mis padres

Sobre todo… el analista debería investigar, o más bien dirigir su atención a si él mismo tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis o a si aquello de que se ocupa es sólo una agregación, una yuxtaposición… o a cómo todo esto podría ser modificado.

GOETHE, *WA*, sec. II, vol. II, p. 72

INTRODUCCIÓN

1. RESTRICCIONES AL PLANTEAMIENTO

El presente trabajo está pensado como contribución a una investigación de la historia de los problemas que tendría que exponer el concepto de crítica de arte a lo largo de sus transformaciones. Innegablemente, tal investigación de la historia del concepto de crítica de arte es algo completamente distinto de una historia de la crítica de arte misma; es una tarea filosófica, dicho más precisamente, de historia de los problemas[2]. Lo que sigue no puede ser sino una contribución a su solución, pues no expone el conjunto de la historia de los problemas, sino sólo uno de sus momentos, el concepto romántico[3] de crítica de arte. Este trabajo sólo tratará de insinuar parcialmente en la conclusión el contexto más amplio de la historia de los problemas en que este momento se inscribe y en el que ocupa un lugar destacado.

Una definición del concepto de crítica de arte no se podrá pensar sin premisas epistemológicas como tampoco sin premisas estéticas; no sólo porque las últimas implican a las primeras, sino ante todo porque la crítica contiene un momento cognoscitivo, se la tome por lo demás por conocimiento puro o ligado a valoraciones. Así pues, también la definición romántica del concepto de crítica de arte se construyó por entero sobre premisas epistemológicas, con lo cual evidentemente no se quiere decir que fuera a partir de éstas como los románticos obtuvieron conscientemente el concepto. Pero el concepto como tal, como en último término todo concepto

que con razón se llame así, se apoya en premisas epistemológicas. Por eso, en lo que sigue habrá que exponerlas en primer lugar y no perderlas de vista en ningún momento. Al mismo tiempo, el trabajo las examina como momentos sistemáticamente aprehensibles en el pensamiento romántico, cuya presencia en éste aquél podría demostrar que es de una medida y una importancia superiores a lo que por lo común se supone.

Lo que sigue, en cuanto una investigación de historia de los problemas y en cuanto tal por cierto sistemáticamente orientada, apenas es necesario deslindarlo de una puramente sistemática sobre el concepto de crítica de arte sin más. Más necesarias podrían ser por el contrario otras dos delimitaciones; frente al planteamiento de la historia de la filosofía y al de la filosofía de la historia. Sólo en el sentido más impropio cabría calificar a las de historia de los problemas de investigaciones de historia de la filosofía en el sentido más estricto, aun cuando en ciertos casos singulares las fronteras se difuminen necesariamente. Pues es cuando menos una hipótesis metafísica que la totalidad de la historia propiamente dicha de la filosofía sea al mismo tiempo e *ipso fado* el desarrollo de un único problema. Que la exposición de la historia de los problemas está en cuanto al objeto entrelazada de múltiples maneras con la de la historia de la filosofía es evidente; presuponer que también lo esté metódicamente significa un desplazamiento de los lindes. Puesto que este trabajo trata del romanticismo es imprescindible un deslinde ulterior. No se hace en él el intento, a menudo emprendido con medios insuficientes, de exponer la esencia histórica del romanticismo; con otras palabras: el planteamiento desde el punto de vista de la filosofía de la historia queda fuera de juego. No obstante, los asertos que siguen, particularmente en lo que respecta a la sistematicidad peculiar del pensamiento de Friedrich Schlegel y a la idea protorromántica del arte, aportan asimismo materiales —pero no el punto de vista[4]— para realizar una determinación de la esencia.

Los románticos emplean el término ‘crítica’ con significados diversos. En lo que sigue se trata de la crítica como crítica de arte, no como método epistemológico y perspectiva filosófica. Fue a este último significado al que, como aún habrá de mostrarse, la palabra fue elevada, en relación con Kant, como término esotérico para la perspectiva filosófica cabal e

incomparable; pero en la terminología general únicamente se impuso en el sentido de enjuiciamiento fundado. Quizá no sin la influencia del romanticismo, pues uno de sus logros más duraderos fue la fundamentación de la crítica de las obras de arte, no de un criticismo filosófico. Más precisamente, así como el concepto de crítica no se trata con más amplitud que la que conlleva su conexión con la teoría del arte, así por su parte en la teoría romántica del arte sólo se abordará en la medida en que sea importante para la exposición de ese concepto de crítica[5]. Eso significa una restricción muy esencial del círculo temático: las teorías de la consciencia artística y de la creación artística, y los planteamientos de la psicología del arte, se excluyen, y de la teoría del arte quedan únicamente en el horizonte de la consideración los conceptos de idea del arte y de obra de arte. La fundamentación objetiva del concepto de crítica de arte que propone Friedrich Schlegel tiene que ver solamente con la estructura objetiva del arte —en cuanto idea— y de sus productos —en cuanto obras —. Por lo demás, cuando habla de arte él piensa ante todo en la poesía, y en la época que aquí se va a examinar casi no se ocupa de las demás artes más que en relación con ésta. Con toda probabilidad, sus leyes fundamentales eran para él las de todo arte hasta donde él en general se ocupó del problema. En este sentido, en lo que sigue, bajo la expresión arte' siempre se entenderá la poesía, por cierto que en su posición central entre las artes, y bajo la expresión 'obra de arte' el poema singular. Daría una imagen falsa el que este trabajo quisiera deshacer en su marco este equívoco, pues lo que denota es una carencia fundamental en la teoría romántica de la poesía o bien del arte en general. Sólo vagamente se distinguen entre sí ambos conceptos, y menos aún se orientan el uno por el otro, de modo que no se ha podido formar ningún conocimiento de la peculiaridad y los límites de la expresión poética con respecto a los de las demás artes.

Los juicios artísticos de los románticos no interesan, en este contexto, en cuanto hechos de la historia de la literatura. Pues la teoría romántica de la crítica de arte no se ha de extraer de la praxis, por ejemplo del proceder de A. W. Schlegel, sino que según los teóricos románticos del arte se ha de exponer sistemáticamente. La actividad crítica de A. W. Schlegel tiene en su método pocas relaciones con el concepto de crítica que su hermano había

formulado, con el cual él ponía el centro de gravedad de ésta justamente en el método, y no en las normas como A. W. Schlegel. Pero el mismo Friedrich Schlegel sólo estuvo plenamente a la altura de su ideal de crítica en aquella recensión del *Wilhelm Meister* que es tanto teoría de la crítica como crítica de la novela goethiana.

2. LAS FUENTES

En lo que sigue se expone la de Friedrich Schlegel como la teoría romántica de la crítica de arte. El derecho a designar esta teoría como la romántica se apoya en su carácter representativo. No es que todos los románticos tempranos se hubieran declarado de acuerdo con ella, ni hubieran tenido siquiera noticia de ella. Incluso para sus amigos Friedrich Schlegel resultaba con frecuencia incomprensible. Pero su intuición de la esencia de la crítica de arte es la palabra de la escuela a este respecto. El hizo de este objeto, en cuanto problemático y filosófico, el suyo más propio, cuando no por cierto el único suyo. Para A. W. Schlegel la crítica de arte no era un problema filosófico. Además de los escritos de Friedrich Schlegel, para esta exposición sólo los de Novalis pueden ser considerados fuentes en sentido estricto, mientras que los escritos tempranos de Fichte constituyen fuentes imprescindibles no para el concepto romántico de crítica de arte, sino solamente para la comprensión de este concepto. La referencia de los escritos de Novalis a los de Schlegel[6] se justifica por la completa unanimidad de ambos respecto a las premisas y consecuencias de la teoría de la crítica de arte. El problema mismo interesó menos a Novalis, pero los presupuestos epistemológicos en que Schlegel se basó para tratarlo los compartió con él, y con él defendió las consecuencias de esta teoría para el arte. Bajo la forma de una peculiar mística del conocimiento y una importante teoría de la prosa, no pocas veces formularía ambas de manera más aguda y concluyente que su amigo. Los dos amigos tenían veinte años cuando se conocieron en 1792, y desde 1797 mantuvieron el más estimulante intercambio epistolar, en el cual también se hacían partícipes de sus trabajos[7]. Esta estrecha comunión hace en gran parte imposible la

investigación de las influencias recíprocas; para el presente planteamiento es totalmente superflua.

El testimonio de Novalis es sumamente precioso también porque en relación con Friedrich Schlegel la exposición se encuentra en situación difícil. Su teoría del arte, no digamos su crítica, se funda de la manera más decisiva en presupuestos epistemológicos sin cuyo conocimiento resulta incomprensible. Frente a esto, Friedrich Schlegel, antes y en torno a 1800, cuando publica en *Athenäum* aquellos trabajos que constituyen la fuente principal de este ensayo, no ha formulado sin embargo ningún sistema filosófico del que pudiera al menos esperarse un análisis epistemológico concluyente. Los presupuestos epistemológicos en los fragmentos y artículos de *Athenäum* están ligados de la manera más estrecha a determinaciones extralógicas, estéticas, y sólo difícilmente cabe retirarlos de éstas y exponerlos separadamente. Al menos en esta época, Schlegel no puede concebir ningún pensamiento sin implicar en un lento movimiento la totalidad de sus concepciones y de sus ideas. Esta compresión y ligazón de los puntos de vista epistemológicos en la totalidad de la masa de pensamientos de Schlegel y el carácter paradójico y la audacia de éstos podrían haberse realzado mutuamente. Para la comprensión del concepto de crítica es indispensable el aislamiento y la explicación, la exposición pura de esa teoría del conocimiento. A ella se consagra la primera parte de este trabajo. Por difícil que resulte, no faltan instancias en las que se ha de confirmar el resultado obtenido. Aunque se quiera prescindir del criterio inmanente de que, sin esos presupuestos epistemológicos, las argumentaciones sobre teoría y crítica del arte no pierden en absoluto su apariencia de oscuridad y arbitrariedad, aún quedan los fragmentos de Novalis, a cuyo fundamental concepto epistemológico de reflexión se ha de remitir sin esfuerzo, conforme a la pronunciada afinidad general de ideas entre ambos pensadores, la epistemología schlegeliana, del mismo modo que un análisis más preciso enseña que ésta no se confunde con aquél. Pero, por fortuna, el examen de la epistemología de Schlegel no depende única ni primordialmente de sus fragmentos, sino que dispone de una fundamentación más amplia. Tal son las *Lecciones Windischmann*, de Friedrich Schlegel, así llamadas por el nombre de su editor. Estas lecciones,

pronunciadas en París y Colonia entre los años 1804 y 1806, acogen, plenamente dominadas, por cierto, por las ideas de la filosofía católica de la Restauración, aquellos motivos teóricos que su autor rescataría, en su trabajo posterior, del hundimiento de la escuela. La masa principal de las ideas contenidas en estas lecciones es nueva en Schlegel, aun cuando no sea original. Sus opiniones previas sobre la humanidad, la ética y el arte le parecen superadas. Pero el planteamiento epistemológico de los años precedentes se hace aquí manifiesto, aunque modificado, por primera vez con claridad. El concepto de reflexión, que también es la concepción epistemológica fundamental de Schlegel, puede rastrearse en sus escritos hasta la segunda mitad de los años noventa del siglo XVIII, pero donde aparece por primera vez explícitamente desarrollado en la plenitud de sus determinaciones es en las lecciones. En ellas quiso expresamente presentar un sistema en el que no falta la teoría del conocimiento. No se dice demasiado cuando se afirma que precisamente estas posiciones epistemológicas fundamentales representan la componente estática, positiva, de la relación entre el Schlegel intermedio y el tardío; donde la dialéctica interna de su desarrollo tendría que entenderse como la componente dinámica, negativa. Ambas son tan importantes en efecto para lo que es el propio desarrollo de Schlegel como en general para la transición del romanticismo temprano al tardío[8] '71. Por lo demás, las siguientes disquisiciones ni pueden ni quieren ofrecer una imagen de las *Lecciones Windischmann* como un todo, sino sólo examinar una de sus esferas teóricas, la que es importante para la primera parte de este trabajo. Estas lecciones se hallan por tanto, con respecto al conjunto de la exposición, en la misma relación que los escritos de Fichte, en conexión con los cuales van a ser tratadas. Ambas son fuentes de segundo grado, sirviendo para la comprensión de las fuentes principales, a saber, aquellos trabajos de Schlegel en el *Lyceum* y *el Athenäum*, en las *Charakteristiken und Kritiken*, así como en aquellos fragmentos de Novalis que determinan inmediatamente el concepto de crítica de arte. En este contexto, que no expone el devenir de su concepto de crítica de arte sino este mismo, los escritos tempranos de Schlegel sobre la poesía de los griegos y romanos serán tratados sólo de modo ocasional.

PRIMERA PARTE
LA REFLEXIÓN

1. REFLEXIÓN Y POSICIÓN EN FICHTE

El pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconsciencia es el hecho fundamental del que parten las meditaciones epistemológicas de Friedrich Schlegel y también la mayor parte de las de Novalis. La referencia del pensamiento a sí mismo, presente en la reflexión, se contempla como la más próxima al pensamiento en general, a partir de la cual todas las demás se desarrollan. En un pasaje de *Lucinde*, dice Schlegel: «El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la máxima proximidad de sí mismo, piensa preferentemente sobre aquello sobre lo cual él puede pensar sin fin[9]». Se entiende con ello al mismo tiempo que el pensamiento puede encontrar un fin, cuando menos, en el cavilar sobre sí mismo. La reflexión es el tipo más frecuente en el pensamiento de los románticos tempranos; remitir a citas probatorias de este aserto significa remitir a sus fragmentos. Imitación, manera y estilo, tres formas que muy bien se podrían aplicar al pensamiento romántico, se encuentran plasmadas en el concepto de reflexión. Este es ora imitación de Fichte (como sucede ante todo en el Novalis temprano), o es ora manera (p. ej., cuando Schlegel dirige a su público la exhortación a «comprender el comprender[10]»), pero ante todo la reflexión es el estilo del pensamiento[11] en el que los románticos tempranos expresan sus intelecciones más profundas no arbitrariamente, sino por necesidad. «Al

espíritu romántico parece gustarle fantasear sobre sí mismo[12]», dice Schlegel del *Stembald* de Tieck[13], y lo hace no sólo en las obras de arte del romanticismo temprano, sino también, y sobre todo, aunque de modo más riguroso y abstracto, en el pensamiento protorromántico. En un fragmento realmente fantástico, Novalis trata de interpretar toda la existencia terrena como reflexión de los espíritus en sí mismos, y al hombre en esta vida terrena como parcialmente disolución y «fractura de esa reflexión primitiva[14]». A su vez, en las *Lecciones Windischmann*, Schlegel formula ese antiguo y conocido principio con estas palabras: «La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, eso es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos[15]». Con ello se equiparan por lo tanto pensamiento y reflexión. Sin embargo, esto no sucede únicamente a fin de asegurar al pensamiento esa infinitud que se da en la reflexión y que, sin determinación ulterior, en cuanto pensamiento del pensamiento sobre sí mismo, aparece como valor dudoso. En la naturaleza reflexiva del pensamiento vieron más bien los románticos una garantía de su carácter intuitivo. Tan pronto como la historia de la filosofía hubo afirmado con Kant, aunque no por primera vez sí de una manera explícita y enérgica, la posibilidad racional de una intuición intelectual al tiempo que su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por recuperar para la filosofía este concepto en cuanto garantía de sus más elevadas pretensiones. Esfuerzo que comenzó en primera línea con Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling.

Ya en su primera redacción de la *Doctrina de la ciencia (Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia o de la llamada filosofía*, Weimar, 1794), insiste Fichte en el recíproco darse el uno a través del otro del pensamiento reflexivo y el conocimiento inmediato. Y lo hace con plena claridad acerca del tema, aun cuando la última expresión no se encuentre en aquel escrito. Para el concepto romántico de reflexión esto resulta de gran importancia. Por ello conviene aquí precisar con detalle las relaciones de ese concepto con el concepto fichteano; se ha confirmado el hecho de que depende de éste, pero ese hecho no puede bastarnos para el fin presente. Importa aquí señalar con precisión hasta qué punto los románticos

tempranos siguen a Fichte, con el fin de saber con claridad en qué divergen de él[16]. Ese punto de divergencia se puede fijar filosóficamente, no señalarse y fundamentarse simplemente en base a la prevención del artista respecto del pensador científico y el filósofo. Pues también entre los románticos son motivos filosóficos, a saber, epistemológicos, los que se sitúan en la raíz de esta divergencia; y es en éstos precisamente en los que se funda el edificio de su teoría del arte y de la crítica.

En la cuestión del conocimiento inmediato se puede todavía constatar el pleno acuerdo de los románticos tempranos con la posición de Fichte en el *Concepto de la doctrina de la ciencia*. Más tarde se desvió de esta posición, y nunca volvió a estar en una afinidad sistemática tan próxima con el pensamiento romántico como en este escrito. En él define la reflexión como la de una forma y demuestra por esta vía la inmediatez del conocimiento que se da en ella. Su argumentación al respecto es la siguiente: la doctrina de la ciencia no tiene sólo contenido, sino también una forma; es «la ciencia de algo, pero no este algo mismo». Aquello de lo que es ciencia la doctrina de la ciencia es el necesario «acto de la inteligencia», acto que es anterior a todo lo objetual en el espíritu y que es la pura forma de éste[17]. «Ahora bien, en esto consiste toda la materia de una posible doctrina de la ciencia, pero no esta ciencia misma. Para alcanzar ésta se requiere todavía un acto no contenido entre todos aquéllos del espíritu humano, a saber, el de elevar a la consciencia su manera de actuar en general… Ahora bien, en virtud de este acto libre algo que ya en sí es forma, el necesario acto de la inteligencia, se asume como contenido en una nueva forma, la forma del saber o de la consciencia, y por eso es ese acto un acto de reflexión[18]». Se entiende, pues, por reflexión el transformador —y nada más que transformador— reflexionar sobre una forma. En otro contexto, pero precisamente en idéntico sentido, Fichte formula antes en el mismo escrito: el «acto de libertad por el cual la forma se convierte en forma de la forma como contenido suyo y retorna a sí misma es lo que se llama reflexión[19]». Esta observación es sumamente merecedora de examen. Se trata obviamente de un intento de determinar y legitimar un conocimiento inmediato que se desvía de la posterior fundamentación de éste en Fichte por medio de la intuición intelectual. La palabra intuición no se encuentra

todavía en este tratado. Aquí por tanto Fichte cree poder fundamentar un conocimiento inmediato y seguro mediante una conexión entre dos formas de consciencia (la forma y la forma de la forma, o el saber y el saber del saber), cada una de las cuales pasa por la otra y regresa a sí misma. El sujeto absoluto, el único al que se refiere el acto de libertad, es el centro de esta reflexión y por consiguiente se ha de conocer de manera inmediata. No se trata del conocimiento de un objeto mediante la intuición, sino del autoconocimiento de un método, de algo formal: no otra cosa representa el sujeto absoluto. El único objeto del conocimiento inmediato son las formas de la consciencia en su paso de una a otra, y este paso es el único método capaz de fundamentar y hacer concebible esa inmediatez. Con su radical formalismo místico, esta teoría del conocimiento tiene, como se mostrará, la más profunda afinidad con la teoría del arte del romanticismo temprano. Los románticos tempranos se atuvieron a ella y la desarrollaron más allá de las insinuaciones de Fichte, el cual, por su parte y en los escritos sucesivos, fundamentó la inmediatez del conocimiento en su naturaleza intuitiva.

El romanticismo fundamentó su teoría del conocimiento sobre el concepto de reflexión porque éste garantizaba no sólo la inmediatez del conocimiento sino en la misma medida una peculiar infinitud de su proceso. El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática. También Fichte señaló a menudo esta sorprendente estructura del pensamiento. Su opinión sobre ésta es opuesta a la romántica y por un lado importante para su caracterización indirecta, siendo por otro apropiada para reducir a sus justos límites la opinión de la profunda dependencia respecto de Fichte de los teoremas filosóficos protorrománticos. Fichte se esfuerza en todas partes por excluir la infinitud de la acción del ámbito de la filosofía teórica y remitirla al de la práctica, mientras que los románticos intentan precisamente hacerla constitutiva para la teórica y por tanto para toda su filosofía en general —la práctica era por lo demás lo que menos interesaba a Friedrich Schlegel—. Fichte conoce dos modalidades de semejante acción infinita del yo, a saber: aparte de la reflexión, el poner. El acto efectivo fichteano se puede concebir formalmente como una combinación de estas dos modalidades de acción

infinita del yo, en la cual éstas tratan de rellenar y determinar mutuamente su respectiva naturaleza puramente formal, su vaciedad: el acto efectivo es una reflexión que pone o un poner reflexivo, «… un ponerse como ponente…, pero de ningún modo, por ejemplo, un mero poner[20]», formula Fichte. Ambos términos significan algo diferente, ambos son de gran importancia para la historia de la filosofía. Mientras que el concepto de reflexión se convierte en fundamento de la filosofía protorromántica, el concepto del poner —no sin relación con el anterior— aparece plenamente desplegado en la dialéctica hegeliana. Quizá no se dice demasiado cuando se afirma que el carácter dialéctico del poner, precisamente debido a su combinación con el concepto de reflexión, no alcanza todavía en Fichte la misma expresión plena y característica que en Hegel.

Según Fichte, el yo ve como su esencia una actividad infinita que consiste en poner. Esto se le presenta de la manera siguiente: el yo se pone (A), en la imaginación se contrapone un no-yo (B). La «razón interviene… y determina a la misma a incluir a B en el A determinado (el sujeto): pero ahora, de nuevo, el Apuesto como determinado debe ser limitado por un B infinito, con el cual la imaginación procede exactamente como antes; y así sucesivamente hasta la completa determinación por sí misma de la (aquí teórica) razón, en la que ya no se precisa de ningún B delimitador aparte de la razón en la imaginación, es decir, hasta la representación de lo representante. En el campo práctico la imaginación procede hasta el infinito, hasta la idea absolutamente indeterminable de la unidad suprema, que sólo sería posible según una infinitud consumada, la cual es ella misma imposible[21]». Es decir, el poner no procede al infinito en la esfera teórica; la peculiaridad de ésta la constituye precisamente la contención del poner infinito; ésta se da en la representación. El yo se consuma y rellena teóricamente mediante las representaciones, y en último término mediante la más alta de ellas, la del representante. Las representaciones lo son del no-yo. Como ya se desprende de las frases citadas, el no-yo tiene una doble función: retrotraer a la unidad del yo en el conocimiento, introducir a lo infinito en el actuar. En cuanto a la relación de la teoría fichteana del conocimiento con la de los protorrománticos, se demostrará que tiene su importancia el hecho de que la formación del no-yo en el yo estriba en una

función inconsciente de éste. «El contenido singular de la consciencia… en la total necesidad con que se hace valer no se puede explicar a partir de la dependencia de la consciencia respecto de algunas cosas en sí, sino sólo a partir del mismo yo. Pero, ahora bien, todo producir consciente está determinado por causas y por ello una y otra vez presupone un contenido particular de la representación. El producir originario a través del cual se adquiere por primera vez el no-yo en el yo no puede ser consciente, sino sólo inconsciente[22]». Fichte ve «la única salida para la explicación del contenido dado de la consciencia en el hecho de que éste deriva de un representar de índole superior, de un libre representar inconsciente[23]».

Según lo anterior, debería estar claro que reflexión y poner son dos actos diferentes. Y ciertamente la reflexión es fundamentalmente la forma autóctona de la posición infinita: la reflexión es la posición en la tesis *absoluta*, donde aparece referida no al aspecto material, sino al puramente formal del conocer. Cuando el yo se pone a sí mismo en la tesis absoluta, surge la reflexión. En las *Lecciones Windischmann*, Schlegel habla una vez, en sentido plenamente fichteano, de una «duplicación interna[24]» en el yo.

En resumen, sobre la posición se ha de decir: se limita y determina mediante la representación, mediante el no-yo, mediante la oposición. En razón de las oposiciones determinadas, finalmente la actividad del poner, que en sí procede al infinito[25], es reconducida nuevamente al yo absoluto y allí, donde coincide con la reflexión, queda presa en la representación del representante. Esa limitación de la infinita actividad de poner es por tanto la condición de posibilidad de la reflexión. La «determinación del yo, su reflexión sobre sí mismo… sólo es posible a condición de que se limite a sí mismo mediante algo contrapuesto…»[26]. La reflexión así condicionada es a su vez, lo mismo que la posición, un proceso infinito, y frente a ésta es de nuevo visible el esfuerzo de Fichte por hacer de ella un *organon* filosófico mediante la destrucción de su infinitud. Este problema se plantea en el fragmentario *Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia* de 1797. Allí Fichte argumenta de la siguiente manera: «Eres consciente de tu tú, dices; necesariamente distingues por tanto tu tú pensante del yo pensado en el pensamiento del mismo. Pero para que puedas hacer esto, lo pensante en ese pensamiento debe de nuevo ser objeto de un pensamiento

superior, a fin de poder ser objeto de la consciencia; y obtienes al mismo tiempo un nuevo sujeto que a su vez sería consciente de lo que antes era el *ser* de la consciencia. Ahora bien, aquí argumentaría yo nuevamente como antes; y una vez hayamos empezado a proceder según esta regla, nunca podrás indicarme un punto en el que debamos parar; en consecuencia, basta el infinito para cada consciencia necesitaremos una nueva consciencia cuyo objeto será la primera y por tanto nunca llegaremos a poder acceder a una consciencia efectiva[27]». Esta argumentación la aduce Fichte ahí no menos de tres veces, para, una y otra vez, sobre la base de esa infinitud de la reflexión, llegar a la conclusión de que de este modo «la consciencia nos resulta inconcebible[28]». Fichte por tanto busca y encuentra una actitud espiritual en la que la autoconsciencia se hallaría ya inmediatamente presente y no tendría que ser suscitada sólo por una reflexión por principio infinita. Esta actitud espiritual es el pensamiento. «La consciencia de mi pensamiento no es para mi pensamiento algo digamos casual, algo sólo ulteriormente añadido y así ligado a él, sino que resulta inseparable de él[29]». La consciencia inmediata del pensamiento es idéntica a la autoconsciencia. Debido a su inmediatez, se la denomina intuición. En esta autoconsciencia, en la que coinciden intuición y pensamiento, sujeto y objeto, la reflexión es conjurada, capturada y despojada de su infinitud, sin ser aniquilada.

La infinitud de la reflexión es superada en el yo absoluto; la del poner, en el no-yo. Aunque quizá Fichte no tenía del todo clara la relación entre estas dos actividades, es sin embargo evidente que percibía su diferencia y trató de incluirlas en su sistema, cada una a su manera particular. Este sistema no puede tolerar en su parte teórica ninguna clase de infinitud. Pero en la reflexión, como se ha demostrado, hay dos momentos: la inmediatez y la infinitud. La primera da a la filosofía de Fichte la indicación para indagar precisamente en esa inmediatez el origen y la explicación del mundo, pero la segunda perturba esa inmediatez y ha de eliminarse de la reflexión mediante un proceso filosófico. El interés por la inmediatez del conocimiento supremo lo comparte Fichte con los románticos tempranos. Pero su culto del infinito, tal como lo imprimieron incluso en la teoría del

conocimiento, los separó de él y confirió a su pensamiento su sumamente peculiar orientación.

2. EL SIGNIFICADO DE LA REFLEXIÓN EN LOS ROMÁNTICOS TEMPRANOS

La exposición de la teoría romántica del conocimiento conviene basarla en la paradoja de la consciencia, explicada por Fichte, la cual se apoya en la reflexión[30]. Los románticos, en efecto, no se escandalizaron ante esa infinitud rechazada por Fichte, y con ello se plantea la cuestión de en qué sentido concibieron y hasta qué punto acentuaron la infinitud de la reflexión. Evidentemente, para que esto último pudiera suceder, la reflexión, con su pensamiento del pensamiento del pensamiento, etc., tenía que ser para ellos más que un proceso infinito y vacío, y, por extraño que parezca a primera vista, para la comprensión de su pensamiento todo se reduce a seguirles en esto de cerca, y admitir hipotéticamente su afirmación, a fin de averiguar en qué sentido la enuncian. Este sentido no se revelará por lo demás abstruso en absoluto, sino más bien —en el ámbito de la teoría del arte— tan fructífero como rico en consecuencias. Para Schlegel y Novalis la infinitud de la reflexión no es primordialmente una infinitud del proceso, sino una infinitud de la conexión. Esta es decisiva junto a y antes que la inacababilidad temporal del proceso, la cual debería entenderse de modo distinto a vacía. Hölderlin, que sin contacto con los románticos tempranos dijo la última e incomparablemente más profunda palabra en algunos de los contextos de ideas de éstos de los que aquí aún nos ocuparemos, en un pasaje en el que quiere expresar una conexión íntima, de lo más ajustada, escribe: «conectan (exactamente) de modo infinito[31]». Lo mismo tenían Schlegel y Novalis en mente cuando entendían la infinitud de la reflexión como una colmada infinitud de la conexión: en ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático como diríamos hoy, «exactamente», como más sencillamente dice Hölderlin. Mediatamente esta conexión puede concebirse a partir de un número infinito de niveles de reflexión, mientras que las demás reflexiones en conjunto seguirán su curso

gradualmente en todas direcciones. Pero en la mediación a través de las reflexiones no hay oposición por principio a la inmediatez de la aprehensión del pensamiento, pues toda reflexión es en sí inmediata[32]. Se trata por consiguiente de una mediación a través de inmediateces; Friedrich Schlegel no conocía otra, y en este sentido habla ocasionalmente del «paso que debe ser siempre un salto[33]». Es en esta inmediatez de principio, no absoluta sin embargo sino mediatizada, en la que estriba el carácter vivo de la conexión. Por supuesto, es también virtualmente pensable una inmediatez absoluta en la aprehensión de la conexión de la reflexión; con ella la conexión se aprehendería a sí misma en la reflexión absoluta. Lo que en estas disquisiciones se brinda no es más que un esquema de la teoría romántica del conocimiento, y el principal interés lo constituyen en primer lugar las cuestiones de cómo los románticos lo construyen en lo singular, y después cómo lo rellenan.

Por lo que de entrada atañe a la construcción, ésta tiene en su punto de partida una cierta afinidad con la teoría fichteana de la reflexión en el *Concepto de la doctrina de la ciencia*. Es el mero pensar, con su correlato de algo pensado, lo que constituye la materia de la reflexión. Frente a lo pensado el pensar es ciertamente forma, es un pensar de algo, y por eso debe estar permitido, por razones terminológicas, llamarlo el primer nivel de reflexión; en Schlegel se lo denomina el «sentido[34]». Con su pleno significado la reflexión propiamente dicha no nace sin embargo sino en el segundo nivel, en el pensar de ese primer pensar. La relación entre estas dos formas de consciencia, el primer y el segundo pensar, se la ha de representar en exacta conformidad con los argumentos fichteanos en el escrito mencionado. En efecto, en el segundo pensar o, como lo llama Schlegel, la «razón[35]», el primer pensar retorna, metamorfoseado, en un nivel superior: se ha convertido en la «forma de la forma en cuanto su contenido[36]», la segunda ha surgido del primer nivel, por tanto inmediatamente a través de una auténtica reflexión. En otras palabras, el pensar del segundo nivel se ha originado en el primero por sí mismo y espontáneamente[37] en cuanto su autoconocimiento. «El sentido que se ve a sí mismo se convierte en espíritu[38]» 1291, se dice ya en el *Athenäum*, en concordancia con la posterior terminología de las *Lecciones*. No hay duda de que desde el punto

de vista del segundo nivel el mero pensar es materia, el pensar del pensar su forma. La forma epistemológicamente normativa del pensar, por tanto, no es —y esto es fundamental para la concepción del romanticismo temprano— la lógica —ésta pertenece más bien al pensar de primer grado, al pensar material—, sino que esta forma es el pensar del pensar. A causa de la inmediatez de su origen en el pensar de primer grado, este pensar del pensar es identificado con el conocer del pensar. Para los románticos tempranos constituye la forma fundamental de todo conocer intuitivo y alcanza así su dignidad como método; en cuanto conocer del pensar incluye en sí todo otro conocimiento inferior, y así es como conforma el sistema.

En esta deducción romántica de la reflexión no puede pasarse por alto una característica diferencia respecto de la fichteana pese a la semejanza que tiene con ésta. Acerca de su principio absoluto de todo saber dice Fichte: «Antes que él ofreció Descartes uno semejante: *cogito ergo sum*… que él… muy bien pudo haber considerado como hecho inmediato de la consciencia. Entonces significaba lo mismo que *cogitans sum, ergo sum*… Pero entonces el *cogitans* añadido es completamente superfluo; no se piensa necesariamente si se es, pero se es necesariamente si se piensa. El pensar no es en absoluto la esencia, sino sólo una particular determinación del ser…»[39]. No interesa aquí el hecho de que el punto de vista romántico no sea el de Descartes, ni tampoco se puede plantear la cuestión de si con esta observación de los *Fundamentos de la entera doctrina de la ciencia* Fichte no desbarata su propio procedimiento, sino que solamente cabe llamar la atención sobre el hecho de que la oposición en que Fichte se sabe con respecto a Descartes impera también entre él y los románticos. Mientras que Fichte cree poder trasladar la reflexión a la posición originaria, al ser originario, para los románticos falta esa determinación ontológica particular que se da en la posición. En la reflexión el pensar romántico supera al ser y a la posición. Los románticos parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno; es apropiado para todo, pues todo es sí mismo. Para Fichte sólo al yo le corresponde un sí mismo[40], es decir, una reflexión existe única y exclusivamente en correlación con una posición. Para Fichte la consciencia es 'yo', para los románticos es 'sí mismo', o, dicho de otro modo: en Fichte la reflexión se refiere al yo, en los románticos al mero pensar, y, como aún

se mostrará con más claridad, precisamente en virtud de esta última relación se constituye el peculiar concepto romántico de reflexión. La reflexión fichteana reside en la tesis absoluta, es reflexión en el interior le ésta y nada ha de significar fuera de ella, pues conduciría al vacío. En el interior de esa posición fundamenta la consciencia inmediata, es decir, la intuición, y, en cuanto reflexión, la intuición intelectual de la misma. La filosofía de Fichte parte ciertamente de un acto de hecho, no de un asunto de hecho, pero la palabra hecho' sigue remitiendo sin embargo, en un significado secundario, a 'asunto de *hecho'*, al *'fait accompli'*. Este acto de hecho en el sentido de acto originado en el hecho, y sólo él, se fundamenta mediante el concurso de la reflexión. Fichte dice: «puesto que el sujeto de la oración[41] es el sujeto absoluto, el sujeto por antonomasia, en este único caso con la forma de la oración es puesto al mismo tiempo su contenido interno[42]» '331. El no conoce por tanto más que un único caso de utilización fructífera de la reflexión, aquella que se da en la intuición intelectual. Lo que se origina en la función de la reflexión en la intuición intelectual es el yo absoluto, un acto de hecho, y en consecuencia el pensar de la intuición intelectual es un pensar relativamente objetual. En otras palabras, la reflexión no es el método de la filosofía fichteana; a éste se lo ha de ver más bien en el poner dialéctico. La intuición intelectual es pensar que engendra su objeto, pero la reflexión en el sentido de los románticos es pensar que engendra su forma. Pues lo que en Fichte sólo acontece en un caso 'único', una función necesaria de la reflexión, y lo que en este caso único tiene significado constitutivo para algo comparativamente objetual, el acto de hecho, ese devenir del espíritu «forma de la forma en cuanto su contenido» acontece, según la intuición romántica, ininterrumpidamente y constituye ante todo no el objeto, sino la forma, el carácter infinito y puramente metodológico del verdadero pensar.

En consecuencia, el pensar del pensar deviene pensar del pensar del pensar (y así sucesivamente), y alcanza así el tercer nivel de reflexión. Sólo en el análisis de éste se manifiesta plenamente la enormidad de la diferencia que existe entre el pensar de Fichte y el de los románticos tempranos; se hace así concebible de qué motivos filosóficos procede la actitud hostil de las *Lecciones Windischmann* hacia Fichte, y cómo en su recensión de Fichte

fechada en 1808 pudo Schlegel, aunque desde luego no sin cierta cautela, calificar de malentendido causado por la actitud polémica análogamente impuesta a ambos bandos contra un mismo enemigo los contactos tempranos de su círculo con Fichtel[43]. Comparado con el segundo, el tercer nivel de reflexión significa algo por principio nuevo. El segundo, el pensar del pensar, es la forma originaria, la forma canónica de la reflexión; como tal lo reconoció también Fichte en la «forma de la forma en cuanto su contenido». En el tercero y en cada uno de los siguientes niveles superiores de la reflexión, se produce sin embargo en esta forma originaria una disociación que se manifiesta en una peculiar ambigüedad. Lo aparentemente sofístico del siguiente análisis no puede constituir un impedimento para la investigación, pues una vez se entra en la discusión del problema de la reflexión, tal como exige el contexto, no se pueden evitar desde luego ciertas sutiles distinciones, entre las cuales la siguiente cobra un significado esencial. El pensar del pensar del pensar puede ser concebido y consumado de manera doble. Si se parte de la expresión ‘pensar del pensar’, en el tercer nivel esta puede ser o bien el objeto pensado, pensar (del pensar del pensar), o bien el sujeto pensante (pensar del pensar) del pensar. La rigurosa forma originaria de la reflexión de segundo grado es sacudida y atacada por la ambigüedad en el tercero. Pero ésta se desplegaría en una equivocidad crecientemente plural en cada nivel sucesivo. En este estado de cosas estriba lo peculiar de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución de la forma propiamente dicha de la reflexión frente al absoluto. La reflexión se expande ilimitadamente, y el pensar formado en la reflexión se convierte en pensar informe que se orienta hacia el absoluto. Esta disolución de la forma rigurosa de la reflexión, que es idéntica a la reducción de su inmediatez, sólo es tal, por supuesto, para el pensamiento limitado. Ya más arriba se indicó que el absoluto se concibe a sí mismo reflexivamente, inmediatamente en reflexión cerrada, mientras que las reflexiones inferiores no pueden aproximarse a la más elevada más que por la mediación de la inmediatez; una vez mediatizada, esta debe por su parte renunciar además a la plena inmediatez tan pronto como aquéllas alcanzan la reflexión absoluta. El teorema de Srhlegel pierde la apariencia de algo abstruso en cuanto se conoce su presupuesto para esta

argumentación. Este primer y axiomático presupuesto es que la reflexión no discurre en una infinitud vacía, sino que es en sí misma sustancial y completa. Sólo por referencia a esta intuición puede la simple reflexión absoluta distinguirse de su polo opuesto, la simple reflexión originaria. Vistos desde sí mismos, no desde lo absoluto, estos dos polos de la reflexión son perfectamente simples, y todos los demás sólo lo son relativamente. A los efectos de su distinción habría que admitir que la reflexión absoluta abarcaría el máximo y la reflexión originaria el mínimo de realidad en el sentido de que, si bien en ambos está cabalmente contenido el contenido de toda la realidad, de todo el pensar, sin embargo en el primero está desplegado con suma nitidez, mientras que en los otros está sin desplegar y sin nitidez. Esta distinción de niveles de claridad es, en oposición a la teoría de la reflexión consumada, solamente una construcción auxiliar para la logicización de una argumentación no pensada por los románticos con perfecta claridad. Lo mismo que Fichte metía el conjunto de lo real en las posiciones —por supuesto, sólo merced a un *telos* que depositaba en ellas—, Schlegel, inmediatamente y sin que considerara necesaria esta única demostración, veía todo lo real en su pleno contenido desplegarse en las reflexiones con evidencia creciente hasta la claridad suprema en el absoluto. Y aún habrá que mostrar cómo determina la sustancia de esto real.

La oposición de Schlegel a Fichte le indujo en las *Lecciones Windischmann* a una reiterada y enérgica polémica contra su concepto de intuición intelectual. Para Fichte la posibilidad de la intuición del yo estribaba en la posibilidad de captar y fijar la reflexión en la tesis absoluta. Justamente por eso rechazó Schlegel la intuición. En relación con el yo éste habla de la gran «dificultad, incluso… imposibilidad de aprehenderlo con seguridad en la intuición[44]», y confirma «el error de toda concepción en la que la autointuición fija se instaura como fuente de conocimiento[45]». «Acaso depende precisamente del camino por él[46] elegido, que parte de la autointuición…, el hecho de que al final no haya sido capaz de vencer del todo al realismo[47][48]». «A nosotros no podemos intuirnos, al hacerlo el yo siempre nos desaparece. Pero, por supuesto, nos podemos pensar. Para nuestra sorpresa, nos aparecemos entonces infinitos, cuando en la vida

cotidiana nos sentimos, sin embargo, completamente finitos[49]». La reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, un concebir. No obstante, para Schlegel se ha de salvar evidentemente la inmediatez del conocimiento; pero para ello era menester una ruptura con la doctrina kantiana según la cual única y exclusivamente las intuiciones garantizan un conocimiento inmediato. Incluso Fichte se había atenido por entero a ella[50]; para él se deduce por supuesto la paradójica consecuencia de que en la consciencia común' se presentan «… sólo conceptos…, de ningún modo intuiciones como tales»; «inopinadamente, sólo mediante la intuición es el concepto… llevado a término[51]». Por el contrario, Schlegel señala: «tomar el pensar… meramente como mediato y sólo el intuir como inmediato es un proceder totalmente arbitrario, propio de aquellos filósofos que establecen una intuición intelectual. Lo propiamente hablando inmediato es por cierto el sentimiento, pero existe asimismo un pensar inmediato[52]».

Con este pensar inmediato de la reflexión penetran los románticos en lo absoluto. Ahí buscan y encuentran algo totalmente distinto que Fichte. Ciertamente, para ellos la reflexión es, al contrario que para Fichte, una reflexión plena, pero aun así, al menos en la época de la que más abajo habrá que tratar, no un método colmado con el contenido habitual, el de la ciencia. Lo que parece derivarse de la *Doctrina de la ciencia* es y sigue siendo la imagen del mundo de las ciencias positivas. Por el contrario, gracias a su método, los románticos tempranos disuelven completamente esa imagen del mundo en lo absoluto, y en esto buscan otro contenido que el contenido de la ciencia. Así, tras haber respondido a la cuestión de la construcción del esquema, se plantea la cuestión de su relleno; tras la exposición del método, la del sistema. El sistema de las *Lecciones*, la única fuente para el conjunto de las concepciones filosófїcas de Schlegel, es distinto del de la época del *Athenäum*, que es del que en último término aquí se trata. Sin embargo, como se señaló en la introducción, el análisis de las *Lecciones Windischmann* continúa siendo condición necesaria para la comprensión de la filosofía schlegeliana del arte en torno a 1800. Dicho análisis nos ha de mostrar sobre qué momentos epistemológicos de la época en torno a 1800 fundamentó Schlegel sus lecciones, entre cuatro y seis años

más tarde, a fin única y exclusivamente de afianzarlas de este modo en la tradición, y qué nuevos elementos que aún no habían podido ser tomados en consideración en su pensamiento temprano entraron en ellas. El punto de vista de estas *Lecciones* es sobre todo un compromiso entre el pensamiento rico en ideas del Schlegel juvenil y la filosofía de la restauración del posterior secretario de Metternich que se anuncia. En el ámbito del pensamiento práctico y estético, la esfera conceptual anterior ha quedado poco menos que liquidada, mientras sigue viva en el teórico. La separación de lo nuevo respecto de lo viejo no es además difícil de realizar. El siguiente examen del sistema de las *Lecciones* tiene tanto que justificar lo ya desarrollado sobre el significado metódico del concepto de reflexión como exponer algunos pormenores de este sistema importantes para su período juvenil, así como, por último, describir lo característico de sus intenciones tempranas frente a las de los años intermedios.

La segunda tarea es prioritaria: ¿cómo concebía Friedrich Schlegel la plena infinitud de lo absoluto? En las *Lecciones* se dice: «No quiere aparecer de ningún modo evidente que nosotros… debemos ser infinitos, y al mismo tiempo sin embargo hemos de conceder que el yo, en cuanto recipiente de todo, no podría ser sino infinito… Si al meditar no podemos negar que todo está en nosotros, no nos podemos explicar el sentimiento de limitación… de otro modo que admitiendo que sólo somos una parte de nosotros mismos. Esto llevaría directamente a la creencia en un tú no en cuanto contrapuesto, semejante al yo (como la vida)…, sino en general en cuanto un anti-yo; con esto se vincula, pues, necesariamente la creencia en un yo originario[53]». Este yo originario es el absoluto, la quintaesencia de la plena reflexión infinita. El ser pleno de la reflexión es, como se observó, una distinción decisiva del concepto schlegeliano de reflexión respecto del fichteano; con claridad se ha dicho contra Fichte: «Si el pensamiento del yo no es uno con el concepto del mundo, se puede decir que este puro pensar del pensamiento del yo sólo conduce a un eterno reflejarse-a-sí-mismo, a una infinita serie de imágenes especulares, que nunca contienen sino lo mismo y nada más[54]». Ala misma esfera de ideas protorrománticas pertenece la certera formulación de Schleiermacher[55]: «Autointuición e intuición del universo son conceptos recíprocos; por eso toda reflexión es

infinita[56]». También Novalis participaba vivamente de esta idea, y por cierto que justo del lado por el que se opone a la fichteana: «Has sido llamado para proteger de la magia de Fichte a los florecientes pensadores del sí mismo[57]», escribe ya en 1797 a Friedrich Schlegel. Lo que él mismo, entre otras muchas cosas, tenía que reprochar a Fichte se indica claramente en las palabras siguientes: «¿Sería Fichte… inconsecuente en el aserto: el yo no puede limitarse a sí mismo? La posibilidad de la autolimitación es la posibilidad de toda síntesis, de todo milagro. Y un milagro puso en marcha al mundo[58]». Pero, como es sabido, en Fichte el yo se limita a sí mismo a través del no-yo, sólo que inconscientemente (véase *supra*, p. 26). Esta observación de Novalis, así como la exigencia de un auténtico «fichteísmo sin escándalo, sin no-yo en su sentido[59]», sólo puede significar por consiguiente que la limitación del yo no podría ser inconsciente, sino sólo consciente y, por tanto, relativa. Aquí apunta de hecho la tendencia de la objeción protorromántica, tal como puede todavía reconocerse en las *Lecciones Windischmann*, donde se dice: «El yo originario, lo que todo lo abarca en el yo originario, es todo; lucra de él no hay nada; no podemos admitir nada más que la yoidad. La limitación no es un mero reflejo apagado del yo, sino un yo real; no un no-yo, sino un anti-yo, un tú[60]. Todo es sólo una parte de la yoidad infinita[61]». O bien, en referencia más explícita a la reflexión: «La facultad de la actividad que retorna a sí, la capacidad para ser yo del yo, es el pensar. Y este pensar no tiene ningún otro objeto que a nosotros mismos[62]». A los románticos les horrorizaba la limitación a través del inconsciente; para ellos no debe haber otra limitación que la relativa, y ésta sin duda en la reflexión consciente. En las *Lecciones* Schlegel da a su vez para esta cuestión una debilitada solución de compromiso en relación con su punto de vista precedente: la limitación de la reflexión no se produce en ella misma, no es por tanto propiamente hablando relativa, sino que se efectúa por medio de la voluntad consciente. Ala «capacidad para suspender la reflexión y orientar a placer la intuición hacia cualquier objeto determinado[63]» Schlegel la denomina voluntad.

Con lo precedente queda suficientemente determinado, en oposición a Fichte, el concepto del absoluto en Schlegel. En sí mismo esto absoluto se

definiría con la máxima exactitud como el medio de la reflexión[64]. Con este término se ha de designar en síntesis la totalidad de la filosofía teórica de Schlegel, y no será raro que en lo que sigue se cite con esta expresión. Es por tanto necesario explicarla y fijarla todavía de un modo más preciso. La reflexión constituye lo absoluto, y lo constituye como un medio. A la constante conexión uniforme en el absoluto o en el sistema, los cuales tienen que interpretarse ambos como la conexión de lo real no en su sustancia (que en todas partes es la misma) sino en los grados de su despliegue unívoco (cfr. *supra*, p. 33), otorga Schlegel en sus exposiciones el máximo valor, aun cuando él mismo no hace uso de la expresión medio'. Así dice; «la voluntad… es la facultad del yo de aumentarse o de disminuirse a sí mismo[65] hasta un máximo o un mínimo absolutos; y puesto que es libre, no tiene límites[66]». De esta relación nos brinda además una imagen muy clara: «El retorno a sí, el yo del yo, es la potenciación; el salir de sí[67] es la extracción de la raíz en matemáticas[68]». Este movimiento en el medio de la reflexión lo describió Novalis de un modo enteramente análogo, pareciéndole estar en tan estrecha relación con la esencia del romanticismo, que le asigna la expresión romantizar. «Romantizar no es más que una potenciación cualitativa. En esta operación el sí mismo inferior se identifica con un mejor sí mismo. Así como nosotros mismos somos semejante serie cualitativa de potencias…, la filosofía romántica… alternancia de elevación y rebajamiento[69]». Para expresarse con perfecta claridad sobre la naturaleza medial de lo absoluto que por su parte tiene en mente, Schlegel nos propone una comparación con la luz: «el pensamiento del yo… ha de ser… considerado como la luz interior de todo pensamiento. Todos los pensamientos son sólo imágenes de colores refractadas por esa luz interior. En cada pensamiento el yo es luz oculta que se halla en cada uno; siempre se piensa únicamente en sí o en el yo, y por supuesto no en el sí común, derivado… sino en su significado superior[70]». Con entusiasmo anunció abiertamente Novalis en sus escritos el mismo pensamiento de la mediación de lo absoluto. Para la unidad de reflexión y mediación acuñó la espléndida expresión 'autopenetración', y una y otra vez pronosticó y estimuló tal estado de espíritu. «La posibilidad de toda filosofía…, que la inteligencia, por medio del autocontacto, se dote de un

movimiento autorregulado, es decir, de una forma propia de actividad[71]», esto es, la reflexión, es al mismo tiempo «el comienzo de una verdadera autopenetración del espíritu, que nunca termina[72]». Igualmente, al mundo venidero lo llama el «caos que se penetró a sí mismo[73]». «El primer genio que penetró en sí mismo encontró aquí el germen típico de un mundo incomensurable. Hizo un descubrimiento que no pudo ser sino el más extraordinario de la historia universal, pues con él comienza toda una nueva época de la humanidad, y solamente a partir de este nivel se hace posible una verdadera historia de la clase que fuere, pues el camino que hasta entonces se había recorrido constituye ahora un todo propio, enteramente explicable[74]».

Las intuiciones teóricas fundamentales expuestas difieren en un punto decisivo, en el sistema de las *Lecciones Windischmann*, de las de Schlegel en el período del *Athenäum*. En otras palabras: aunque en el conjunto del sistema y del método de este pensamiento schlegeliano tardío se depositan y conservan motivos epistemológicos del que era su pensamiento temprano, en un respecto se desvían completamente de la esfera de pensamiento anterior. La posibilidad de esta desviación en medio de la máxima concordancia en el resto radica en una determinada peculiaridad en el mismo sistema de la reflexión. En Fichte ésta se encuentra caracterizada de la siguiente manera: «El yo regresa a sí mismo, se afirma. ¿No existe ya, pues, para sí antes de este retornar e independientemente de él? ¿No debe existir ya para sí a fin de poder hacer de sí el fin de un actuar…?… de ningún modo. Sólo por medio de este acto…, por medio de un actuar sobre un actuar mismo, al cual determinado actuar no precede en absoluto ningún actuar, deviene el yo para sí mismo originariamente. Sólo para el filósofo existe antes ahí ya como hecho, dado que éste ya ha hecho la totalidad de la experiencia[75][76]». En su exposición de la filosofía de Fichte, Windelband[77] formula estas ideas con particular claridad: «Si en general las actividades se contemplan como algo que presupone un ser, para Fichte todo ser no es otra cosa que producto del hacer originario. La función sin un ser funcionando es para él su principio metafísico originario… El espíritu pensante no ‘es’ primero, y después, por los motivos que sean, llega a la autoconsciencia, sino que sólo se da por el inderivable e inexplicable acto

de la autoconsciencia[78]». Cuando Friedrich Schlegel, en el *Diálogo sobre la poesía* de 1800, sostiene lo mismo[79] diciendo que el idealismo ha «surgido, por así decir, como de la nada[80]», esta argumentación puede aquí resumirse, si tenemos en cuenta toda la exposición precedente, en el aserto de que la reflexión es lógicamente lo primero. Pues, como es la forma del pensar, éste sin ella, incluso cuando se refleja en él, no resulta posible. Sólo con la reflexión surge el pensar en que se refleja. Por eso puede decirse que toda reflexión simple surgiría absolutamente a partir de un punto de indiferencia. Qué cualidad metafísica podría atribuirse a este punto de indiferencia de la reflexión es cuestión abierta. En este lugar divergen las dos inciertas esferas del pensamiento de Schlegel. Las *Lecciones Windischmann* determinan este punto central, lo absoluto, en relación con Fichte. En los escritos schlegelianos del período del *Athenàum* este concepto desempeña un papel menor, no sólo menor que en Fichte, sino incluso que en Novalis. En sentido protorromántico, el centro de la reflexión es el arte, no el yo. Las determinaciones fundamentales de ese sistema que Schlegel propone en las *Lecciones* como sistema del yo absoluto tienen por objeto el arte en sus escritos tempranos. En el absoluto, por tanto, pensado de manera diferente, es otra reflexión la que opera. La intuición romántica del arte estriba en el hecho de que por pensar del pensar no se entiende ninguna consciencia del yo. La reflexión libre del yo es una reflexión en el absoluto del arte. A la investigación de este absoluto según los principios aquí expuestos está dedicada la segunda parte, que se ocupa de la crítica de arte en cuanto reflexión en el medio del arte. El esquema de la reflexión no ha sido aclarado antes a propósito del concepto de yo, sino del concepto de pensar, porque el primero no desempeña ningún papel en la época de Schlegel que aquí nos interesa. El pensar del pensar, por el contrario, en cuanto esquema originario de toda reflexión, se halla también a la base de la concepción de la crítica por parte de Schlegel. Fichte ya lo determinó de manera decisiva como forma. Y él mismo interpretó esta forma como yo, como la célula originaria del concepto intelectual del mundo. Hacia 1800, el romántico Friedrich Schlegel la interpretaría como forma estética, en tanto que la célula originaria de la idea de arte.

3. SISTEMA Y CONCEPTO

Frente al intento de trazarle al pensamiento de los románticos tempranos, en el concepto de medio de la reflexión, una retícula metodológica en la que se pudiesen inscribir tanto sus soluciones a los problemas como sus posiciones sistemáticas en general, se elevan dos cuestiones. La primera —reiteradamente planteada con tono escéptico o bien retóricamente negativo en la literatura— pregunta si los románticos habrían en general pensado sistemáticamente o perseguido en su pensamiento intereses sistemáticos. Y la segunda pregunta por qué estos pensamientos sistemáticos fundamentales, concedida su existencia, se formularon en un discurso tan llamativamente oscuro, incluso mistificador. En relación con la primera cuestión es menester ante todo determinar con precisión qué es lo que aquí se ha de probar. A este respecto, quizá no facilite demasiado las cosas hablar con Friedrich Schlegel del «espíritu del sistema, que es algo totalmente distinto de un sistema[81]», pero estas palabras nos conducen a lo decisivo. De hecho, aquí no se trata de probar nada que hubiera de ser refutado por una evidencia espiritual, como el hecho de que hacia 1800 Schlegel y Novalis tuvieran un sistema, ya fuera en común o cada uno el suyo. Pero, más allá de toda duda, es demostrable que su pensamiento estuvo determinado por tendencias y conexiones sistemáticas que, de todos modos, en ellos mismos sólo parcialmente alcanzaron claridad y madurez; o bien, por expresarlo del modo más exacto e incontrovertible, que su pensamiento puede *remitirse* a argumentaciones sistemáticas, que puede integrarse de hecho en un sistema de coordenadas oportunamente elegido, lo mismo da si los románticos formularon o no este sistema de manera cabal. Por lo que concierne a la presente tarea, no pragmáticamente de historia de la filosofía sino de historia de los problemas, puede bastar sin más con la demostración de esta limitada afirmación. Pero demostrar esa remisibilidad sistemática no significa otra cosa que demostrar por la vía de los hechos el derecho y la posibilidad de un comentario sistemático de las argumentaciones protorrománticas. Ante las extraordinarias dificultades que se le plantean a la comprensión histórica del romanticismo, este derecho ha sido sostenido en un escrito recientemente publicado (Elkuß: *Zur*

Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Eiforschung) precisamente por un historiador de la literatura, por tanto desde el punto de vista de una ciencia que justamente en esta cuestión debe proceder aún mucho más escrupulosamente que esta investigación de historia de los problemas. Elkuß defiende el análisis de los escritos románticos en base a una interpretación sistemática orientada, entre otras, con las frases siguientes: «A ese estado de cosas[82] se puede uno aproximar desde la teología, desde la historia de la religión, desde el derecho vigente, desde el pensamiento histórico del presente: la situación para el conocimiento… de una formación de ideas será siempre más favorable que cuando se la aborda sin premisas en el más funesto sentido de la expresión, cuando ya no se puede controlar el núcleo material de las cuestiones suscitadas en las teorías protorrománticas, en pocas palabras, cuando se las trata como 'literatura', en la cual incluso a menudo la fórmula puede hasta cierto grado convertirse en un fin en sí mismo[83]». «Un análisis que entre en este aspecto[84] retrocede a menudo, como es natural, más allá del sentido 'literario' de lo que un escritor ha dicho que estaba deseoso o era siquiera capaz de formular, aprehendiendo los actos intencionales cuando sabe lo que de ellos debiera resultar[85]». «Con respecto a la historia de la literatura… se justifica… a partir de aquí una consideración que se remonta a las premisas, aun cuando éstas no entren la mayoría de las veces en la reflexión del autor[86]». Precisamente una tal consideración se exige de la historia de los problemas. Para ésta, de una manera más incondicional que para una de la historia de la literatura, sería un baldón que de ella se tuviera que decir, como dice Elkuß de una de la historia de la literatura, que, ante un autor, se queda «en la caracterización de su mundo espiritual prisionera de las antítesis que para él mismo eran el contenido de consciencia», juzga «poderes espirituales solamente en la estilización a que los somete, y» lleva «a esta estilización como a un… resultado que ya en absoluto ha menester de análisis[87]». En cualquier caso, apenas es necesario remontarse mucho más allá de lo expresado para en seguida percibir la resuelta tendencia sistemática en el pensamiento de Friedrich Schlegel siquiera en torno al cambio de siglo; la concepción ordinaria de su relación con el pensamiento sistemático ha de entenderse más como consecuencia de la poca que de la

demasiada atención que se le ha prestado. El hecho de que un autor se exprese en aforismos nadie podrá aducirlo a fin de cuentas como prueba en contra de su intención sistemática. Nietzsche, p. ej., escribió aforísticamente, y además se definió como enemigo del sistema; y sin embargo pensó plenamente su filosofía global y unitariamente según las ideas rectoras, y comenzó finalmente a escribir su sistema. Schlegel, por el contrario, ni por lo más mínimo se reconoció jamás como enemigo de los sistemáticos. Además, pese a todo su aparente cinismo, significativamente en su madurez, y según sus propias palabras, nunca fue un escéptico. «En cuanto estado provisional, el escepticismo es la insurrección lógica; en cuanto sistema, es la anarquía. El método escéptico será por tanto, más o menos, un gobierno insurgente[88]», se lee en los fragmentos del *Athenäum*. Allí mismo llama a la lógica una «ciencia que parte de la exigencia de la verdad positiva y de la premisa de la posibilidad de un sistema[89]». Los fragmentos publicados por Windischmann[90] ofrecen testimonio en abundancia de que desde el año 1796 estuvo reflexionando rigurosamente sobre la esencia del sistema y la posibilidad de su fundamentación; y fue ese desarrollo del pensamiento el que desembocaría en el sistema de las *Lecciones*. *Filosofía cíclica*[91] es el título bajo el cual imaginaba entonces Schlegel el sistema. De las pocas definiciones que da de ella la más importante es la que justifica su nombre: «La filosofía no debe estribar meramente en una prueba recíproca, sino que también ha de estribar en un concepto recíproco. A propósito de cada concepto, lo mismo que de cada prueba, puede preguntarse de nuevo por un concepto y una prueba del mismo. Por eso la filosofía, al igual que la poesía épica, debe comenzar por el medio, y es imposible exponerla y dar cuenta de ella a trozos, de manera que el primero quedase ya para sí perfectamente fundamentado y explicado. La filosofía es un todo, y la vía para conocerlo no es por consiguiente una línea recta, sino un círculo. La totalidad de la ciencia fundamental ha de deducirse de dos ideas, proposiciones, conceptos… sin ninguna otra materia[92]». Estos conceptos recíprocos son más tarde, en las *Lecciones*, los dos polos de la reflexión que volverán en último término a confluir circularmente como simple reflexión originaria y como simple reflexión absoluta. Que la filosofía comienza por el medio significa que no identifica

ninguno de sus objetos con la reflexión originaria, sino que en ellos ve un punto central de intersección. Como motivo ulterior, en Schlegel se añade en esa época la cuestión del realismo y el idealismo epistemológico, que se despacha por sí misma en las *Lecciones*. Sólo a partir de la ignorancia de las *Lecciones Windischmann* se explica por tanto que Kircher pudiese decir a propósito de los fragmentos de 1796: «Friedrich no desarrolló el sistema de la filosofía cíclica; lo que de él se ha conservado son meros preparativos, presupuestos, los fundamentos subjetivos del sistema, impulsos y necesidades de su espíritu filosófico configurados en conceptos[93]».

Varias razones se pueden sin embargo aducir para que en el período del *Athenäum* Schlegel no pudiera alcanzar una claridad plena sobre su intención sistemática. Los pensamientos sistemáticos no poseían entonces preeminencia en su espíritu, y esto conecta por un lado con el hecho de que adolecía de la fuerza lógica suficiente para elaborarlos a partir de su entonces todavía rico y apasionado pensamiento, y por otro con el que no comprendía el valor sistémico de la ética. El interés estético prevalecía sobre todo. «Friedrich Schlegel fue un filósofo-artista o un artista que filosofaba, y como tal por una parte seguía las tradiciones del gremio filosófico y trataba de conectar con la filosofía de su tiempo, mientras por otra era demasiado artista para quedarse en lo puramente sistemático[94]». Para volver a la precedente comparación, en Schlegel casi nunca se hace patente la retícula de sus pensamientos bajo el diseño que la recubre. Si el arte en cuanto medio absoluto de la reflexión es la concepción sistemática fundamental del período del *Athenäum*, constantemente se encuentra sustituido por otras denominaciones que provocan la apariencia de desconcertante pluriformidad de su pensamiento. Lo absoluto aparece ora como formación, ora como armonía, como genio o ironía, como religión, como organización o como historia. Y apenas puede negarse que en otros contextos se podría pensar en asignar alguna de las demás determinaciones —por lo tanto no el arte, sino acaso la historia—, siempre que al menos siguiese conservando su carácter de medio de la reflexión. Pero incuestionablemente en la mayoría de estas denominaciones se echa de menos precisamente aquella fecundidad filosófica que debiera mostrarse en el análisis del concepto de crítica para la determinación del medio de la

reflexión. En el período del *Athenäum* el concepto de arte es cumplimiento legítimo —y aparte de la historia quizá el único— de la intención sistemática de Friedrich Schlegel[95]. Aunque sin duda anticipadamente, aquí podría encontrar su lugar uno de sus típicos desplazamientos y descubrimientos: «El arte, configurador a partir del tenso impulso de la espiritualidad, enlaza ésta en formas que son cada vez nuevas con el acontecer de la vida entera de presente y pasado. El arte no se adhiere a los acontecimientos singulares de la historia, sino que se adhiere a su totalidad; desde el punto de vista de la humanidad en eterno proceso de perfeccionamiento, resume el complejo de los acontecimientos unificándolos y haciéndolos intuitivos. La crítica… trata de preservar el ideal de la humanidad en la medida en que… avanza hacia aquella ley que, vinculándose con las leyes previas, garantiza el acercamiento al eterno ideal de la humanidad[96]». Esto es una paráfrasis del pensamiento del Schlegel temprano en la *Condorcet-Kritik* (1795). Como aún se mostrará, en los escritos en torno a 1800 menudean semejantes amalgamas y oscurecimientos mutuos de numerosos conceptos del absoluto que, evidentemente, en tal mescolanza, pierden fecundidad. Quien a partir de tales asertos quisiera formarse una imagen de la esencia profunda de la concepción schlegeliana del arte tendría que errar necesariamente.

Los múltiples intentos de determinación de lo absoluto por parte de Schlegel no surgen únicamente de una carencia, ni sólo de una falta de claridad. Se basan más bien en una peculiar tendencia positiva de su pensamiento. En ella encuentra su respuesta la cuestión arriba planteada de la razón de la oscuridad de tantos fragmentos schlegelianos, precisamente de sus intenciones sistemáticas. En cualquier caso, en el período del *Athenäum*, para Friedrich Schlegel lo absoluto era el sistema bajo la figura del arte. Pero esto absoluto no lo buscó sistemáticamente, sino que, a la inversa, más bien trató de concebir absolutamente el sistema. Esta era la esencia de su mística, y aunque en lo fundamental se atuvo a ella, no se le ocultaba lo funesto de esta tentativa. De Jacobi[97] — Enders ha mostrado que no pocas veces Schlegel se volvía contra Jacobi, a fin de fustigar públicamente los errores propios— se dice en los fragmentos windischmannianos: «Jacobi cayó en medio de la filosofía absoluta y la

sistemática, y allí quedó su espíritu aplastado y molido[98]», una observación que, afilada algo más maliciosamente, encontró un lugar también en los fragmentos del *Athenäum*[99]. Tampoco el mismo Schlegel pudo apartar de sí el impulso místico de una concepción absoluta del sistema, la «antigua propensión al misticismo[100]». Pero a Kant le reprocha lo contrario: «No polemiza… en absoluto contra la razón trascendente, sino contra la absoluta, o incluso, qué duda cabe, contra la sistemática[101]». Esta idea de la concepción absoluta del sistema la caracteriza de manera insuperable con la pregunta: «¿No son individuos todos los sistemas…?»[102]. Pues, por supuesto, si este fuera el caso, se podría pensar en penetrar sistemas en su totalidad de un modo tan intuitivo como una individualidad. Schlegel ha tenido, por tanto, también clara la consecuencia extrema de la mística: «El místico consecuente no debe meramente dejar en suspenso la comunicabilidad de todo saber, sino negarla directamente; esto se ha de demostrar con mayor profundidad de la que alcanza la lógica habitual[103]». Combínese con este aserto del año 179G este otro coetáneo: «La comunicabilidad del verdadero sistema sólo puede ser limitada; esto se puede demostrar *a priori*[104]», para reconocer lo conscientemente que, desde bien temprano, se sentía Schlegel como un místico. Este pensamiento alcanzó luego su expresión más franca en las *Lecciones*: «El saber va meramente hacia el interior, es en y para sí mismo incomunicable, de igual modo que, incluso según la expresión ordinaria, el que medita se pierde en sí mismo… Sólo a través de la exposición adviene… la comunión… Por supuesto, se puede admitir que hay un saber interior previo a toda exposición o más allá de ésta; pero éste es… incomprensible en la medida en que está privado de exposición[105]». Novalis concuerda en esto con Schlegel: la filosofía «es una idea mística… penetrante, que nos impele imparablemente en todas direcciones[106]». También en su terminología se imprimió de la manera más clara la tendencia mística del filosofar de Friedrich Schlegel. En el año 1798, su hermano escribe a Schleiermacher: «Tengo también por un logro las glosas de mi hermano, pues le salen mucho mejor que las cartas enteras, al igual que los fragmentos mejor que los tratados, y las palabras autoacuñadas mejor que los fragmentos. Todo su genio se reduce en fin a terminología mística[107]». En efecto, lo que A. W.

Schlegel denomina muy certeramente terminología mística tiene la más estrecha conexión con el genio de Friedrich Schlegel, con sus concepciones más significativas y su peculiar modo de pensar. Este le obligaba a buscar una mediación entre el pensamiento discursivo y la intuición intelectual, pues el uno no bastaba a su intención orientada al concebir intuitivo, la otra a la orientación a su interés sistemático. Dado que su pensamiento no se había desplegado sistemáticamente pero sí orientado de manera totalmente sistemática, se encontró ante el problema de aunar con la máxima limitación del pensamiento discursivo el máximo de amplitud sistemática del pensamiento. En lo que atañe a la intuición intelectual, el modo de pensar de Schlegel, al contrario que el de muchos místicos, se caracteriza por la indiferencia hacia la intuitibilidad, no apelando nunca a intuiciones intelectuales y estados de éxtasis. Más bien busca, por resumirlo en una fórmula, una intuición no intuible del sistema, y esto es lo que encuentra en el lenguaje. La terminología es la esfera en la que se mueve su pensamiento más allá de la discursividad y la intuitividad. Pues el término, el concepto, contenía para él el germen del sistema, no siendo en el fondo como tal sino un sistema preformado. El pensamiento de Schlegel es *absolutamente conceptual*, es decir, lingüístico. La reflexión es el acto intencional de la concepción absoluta del sistema, y la forma de expresión adecuada de este acto es el concepto. En esta intuición reside el motivo de las numerosas innovaciones terminológicas de Friedrich Schlegel y la razón más profunda de sus constantemente renovadas denominaciones de lo absoluto. Este tipo de pensamiento, característico del pensamiento protorromántico, se encuentra en Novalis igualmente, aunque de modo menos acusado que en Schlegel. En las *Lecciones* este último expresó claramente la referencia del pensamiento terminológico al sistema: «precisamente *el* pensamiento en el que el mundo se puede compendiar en una unidad para poderlo ampliar luego de nuevo en un mundo… es lo que se llama concepto[108]». «… Así, un sistema sin duda habría de ser más bien llamado solamente un concepto omnicomprensivo[109]». Pero aunque en el *Athenäum* se nos dice: «Para el espíritu es igualmente malo tener un sistema y no tener ninguno. Tendrá por consiguiente que decidirse a aunar ambas cosas[110]», como *organon* de esta aunación tampoco puede pensar en nada más que en el término conceptual.

Tan sólo en el concepto puede alcanzar expresión incluso la naturaleza individual que Schlegel, como se ha dicho, reivindica para el sistema. De una manera totalmente general, de los hombres decentes se nos dice: «Un cierto misticismo de la expresión, que junto a una fantasía romántica y un sentido gramático[111] puede ser algo muy bueno y atractivo, les sirve a menudo como símbolo para sus hermosos misterios[112]». Análogamente, Novalis escribe: «Con qué frecuencia se siente la pobreza en palabras para acertar de un golpe con varias ideas[113]». Ya la inversa: «Varios nombres son ventajosos para una idea[114]».

Esta terminología desempeñó el papel más general en el romanticismo temprano bajo la forma del juego de palabras. Por la teoría de éste se interesaron, junto a Friedrich Schlegel, también Novalis y Schleiermacher; así, en los fragmentos del primero ocupa un amplio espacio. En el fondo no es otra cosa que la teoría de la terminología mística, siendo ésta el intento de llamar al sistema por su nombre, es decir, de aprehenderlo en un concepto místico individual, de modo que las conexiones sistemáticas queden comprehendidas en él. Subyace aquí la premisa de una permanente conexión medial, de un medio de reflexión de los conceptos. En el juego de palabras, como en el término místico, hace su relampagueante aparición ese medio conceptual. «Si todo juego de palabras es principio y órgano de la filosofía universal y toda filosofía no es otra cosa que el espíritu de la universalidad, la ciencia de todas las ciencias que eternamente se mezclan y se vuelven a separar, una lógica química, entonces el valor y la dignidad de ese juego de palabras absoluto, entusiástico, por entero material, en el que Bacon y Leibniz… fueron aquél uno de los primeros, y éste uno de los más grandes virtuosos, es sin duda infinito[115]». Si el juego de palabras es caracterizado ora como «socialidad lógica[116]», ora como «espíritu… químico[117]», «genialidad fragmentaria[118]», o «facultad profética[119]», y si en Novalis se lo define como un «juego mágico de colores en esferas superiores[120]», todo esto se dice del movimiento, que actúa en el juego de palabras y se denota en el término místico, de los conceptos en su propio medio. «El juego de palabras es la aparición, el relámpago externo de la fantasía. De ahí… lo parecido del juego de palabras a la mística[121]». En el artículo «Sobre la incomprensibilidad» quiere Schlegel mostrar «que a

menudo las palabras se comprenden mejor a sí mismas que aquellos que las emplean… que debajo de las palabras filosóficas… tiene que haber secretos enlaces de orden;… que la más pura y sólida incomprensibilidad se obtiene precisamente de la ciencia y del arte, los cuales apuntan con total propiedad, partiendo de la filosofía y de la filología, al comprender y al hacer comprensible[122]». Ocasionalmente habló Schlegel de una «razón densa y fogosa, que hace del juego de palabras propiamente hablando un juego de palabras y confiere al estilo sólido su elasticidad y su electricidad». Al contraponerla a «lo que habitualmente se llama razón[123]», estaba manifiestamente definiendo de modo certero su propia manera de pensar. Era ésta, como ya se ha dicho, la de un hombre al que cualquier ocurrencia singular ponía en movimiento la totalidad de una masa enorme de ideas, y que reunía la flema con el ardor en la expresión de su fisionomía espiritual tanto como corporal. Debe finalmente plantearse de paso la cuestión de si a esa tendencia terminológica que en Schlegel sobresale tan clara y determinantemente no le correspondería una significación típica y propia de todo pensamiento místico, cuya investigación más detenida valdría la pena de ser realizada, y conduciría finalmente al *a priori* en que se fundamenta la terminología de todo pensador.

El «lenguaje del arte[124]» romántico de cuyo «desarrollo hipertrófico[125]» 1,121 habla Elkuft se formó no tanto por motivos polémicos y literarios como más bien en razón de las tendencias más profundas aquí expuestas. Pero Elkuft no deja de reconocer: «Esas especulaciones habrán tenido por cierto cabalmente una función read para la consciencia de cada individuo, con lo cual se plantea la difícil tarea de desarrollar el compendio de necesidad… y conocimiento que la escuela romántica creía poseer en todos aquellos jeroglíficos, desde la poesía trascendental hasta el idealismo mágico[126]». Grande es en efecto el número de esas expresiones jeroglíficas; de algunas de ellas, como el concepto de poesía trascendental y el concepto de ironía, se dará una explicación en el curso del trabajo; otras, como los conceptos de lo romántico y del arabesco, aquí podrán ser tratados sólo muy brevemente, y aun otros, como p. ej. el de filología, no lo podrán ser en absoluto. Por el

contrario, el mismo concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística, y por esta razón este trabajo no es, pues, una restitución de la teoría romántica de la crítica de arte, sino el análisis de su concepto. Este análisis no puede aquí tocar todavía a su contenido, sino sólo a sus relaciones terminológicas. Estas nos conducen más allá del significado estricto de la palabra crítica como crítica de arte, debiéndose por tanto echar un vistazo a la curiosa concatenación en virtud de la cual el concepto de crítica, junto al término que le da su nombre, se convirtió en el principal concepto esotérico de la escuela romántica.

De todas las expresiones técnicas filosóficas y estéticas, las palabras crítica y crítico son probablemente las más frecuentes en los escritos de los románticos tempranos. «Pías creado una crítica[127]», escribe Novalis en el año 1796 a su amigo, como queriendo hacer de él el elogio supremo; y con autoconsciencia dos años más tarde Schlegel declara que ha comenzado «desde las profundidades de la crítica». «Criticismo superior[128]» es para los amigos designación corriente de sus esfuerzos teóricos. A través de la obra filosófica de Kant el concepto de crítica había adquirido un significado por así decir mágico para la joven generación; en todo caso, con él se ligaba de modo preponderante no precisamente el sentido de una actitud espiritual meramente enjuiciadora, no productiva, sino que para los románticos y para la filosofía especulativa el término crítico significaba objetivamente productivo, creativo desde la circunspección. Ser crítico significaba impulsar la elevación del pensamiento más allá de todas las ligaduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la intelección de lo falso de las ataduras, vibre el conocimiento de la verdad. En este significado positivo cobra el proceder crítico la más estrecha afinidad pensable con el reflexivo, y ambos se superponen en expresiones como la siguiente: «En toda filosofía que empiece con la observación[129] de su propio proceder, a saber, con la crítica, el comienzo siempre tiene algo característico[130]». Lo mismo significa la presunción de Schlegel: «Sin duda la abstracción, y en particular la práctica, no es en último término nada más que crítica[131]». Pues él leyó en Fichte que «ninguna abstracción… es posible sin reflexión y ninguna reflexión sin abstracción[132]». Así pues, por fin deja de ser incomprensible que, para disgusto de su hermano, el cual lo llama

«verdadero misticismo[133]», afirme que «todo fragmento es crítico» y que hablar de «crítico y fragmentos sería tautológico[134]». Pues un fragmento —éste también es un término místico— es para él, como todo lo espiritual, un medio de la reflexión[135]. Esta acentuación positiva del concepto de crítica no se encuentra tan lejos como se pudiera creer de la acepción kantiana. Kant, en cuya terminología se contiene no poco espíritu místico, los había preparado en la medida en que a los dos puntos de vista rechazados del dogmatismo y el escepticismo contraponía no tanto la verdadera metafísica en la que su sistema debía culminar cuanto la 'crítica' en cuyo nombre éste se inauguró. Cabría decir por tanto que ya en Kant el concepto de crítica opera en un doble sentido; doble sentido que se potencia en los románticos, porque con la palabra crítica hacen al mismo tiempo referencia a todos los logros históricos de Kant y no sólo al que es su concepto de crítica. En fin, también supieron preservar y emplear el ineludible momento negativo de este concepto. A la larga, los románticos no podían pasar por alto una enorme discrepancia entre las aspiraciones y los logros de su filosofía teórica. Y aquí entra de nuevo en el momento oportuno la palabra crítica, pues delata que, por muy elevadamente que se evaluara la validez de una obra crítica, ésta no puede ser algo concluyente. En este sentido, bajo el nombre de crítica los románticos asumían al mismo tiempo la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos; tratando de definirla como necesaria, finalmente aludían con este concepto a lo que se puede llamar la necesaria imperfección de la infalibilidad.

Para concluir, hay que fijar una referencia terminológica especial concerniente al concepto de crítica también en su estricto significado para la teoría del arte. Sólo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítico de arte frente a la más antigua de juez de arte. Con ello se evitaba la representación de un abrir juicio sobre obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas; a este respecto se pensaba en Gottsched, cuando no incluso, por ejemplo, en Eessingy en Winckelmann[136]. Pero lo mismo se sentía en oposición a los teoremas del *Sturm und Drang,* los cuales conducían, y no precisamente a través de tendencias dudosas, sino de una fe ilimitada en los derechos de la genialidad, a la abolición de todos los principios y criterios sólidos de

enjuiciamiento. Aquella orientación cabría concebirla como dogmática, y ésta como escéptica en cuanto a sus efectos; nada más natural que llevar a cabo la superación de ambas en la teoría del arte bajo el mismo nombre bajo el que Kant había limado esa oposición en la teoría del conocimiento. Cuando se lee el panorama que Schlegel nos brinda al comienzo de su texto «Sobre el estudio de la poesía griega» sobre las orientaciones artísticas de su tiempo, podría creerse que era más o menos claramente consciente de la analogía del estado del problema en el ámbito de la teoría del arte y en el de la teoría del conocimiento: «Aquí recomendaba'[137] como eterno modelo de imitación obras sancionadas por el sello de su autoridad; allí postulaba la absoluta originalidad en tanto que supremo valor artístico, cubriendo con un oprobio infinito la más remota sospecha de imitación. Además, bajo una armadura escolástica, exigía rigurosamente la sumisión incondicional incluso a sus leyes más arbitrarias, y a las manifiestamente necias; o divinizaba el genio en místicas sentencias oraculares, una artificiosa carencia de leyes la convertía en el primer principio, y veneraba con orgullosa superstición manifestaciones que no pocas veces eran muy ambiguas[138]».

4. LA TEORÍA PROTORROMÁNTICA DEL CONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA

La crítica implica el conocimiento de su objeto. Por eso la exposición del concepto protorromántico de crítica de arte exige una caracterización de la teoría del conocimiento de los objetos en que se fundamenta. Esta ha de distinguirse del conocimiento del sistema o de lo absoluto, cuya teoría se ha ofrecido más arriba. Pero sin duda debe derivarse de ella, concerniendo a los objetos naturales y a las obras de arte, cuya problemática epistemológica preocupó a los primeros románticos más que la de otras obras. La teoría protorromántica del conocimiento del arte la desarrolló antes que nadie Friedrich Schlegel bajo el título de crítica; la del conocimiento de la naturaleza, Novalis, entre otros. En estos desarrollos, los diversos rasgos de una teoría general del conocimiento de los objetos aparecen, uno en ésta, el

otro en aquélla, con particular claridad, de modo que para el conocimiento a fondo de un desarrollo el otro ha de ser también considerado brevemente. Así, para la exposición del concepto de crítica de arte es imprescindible una ojeada a la teoría del conocimiento de la naturaleza. Ambas dependen en igual medida de premisas sistemáticas generales y, en cuanto consecuencias, concuerdan con ellas y además coinciden entre sí.

La teoría del conocimiento de los objetos se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión en su significado para el objeto. El objeto, como todo lo real, se halla en el medio de la reflexión. Pero desde un punto de vista metódico o epistemológico, el medio de la reflexión es el medio del pensamiento, pues se forma según el esquema de la reflexión del pensamiento, concretamente de la reflexión canónica. Esta reflexión del pensamiento se convierte en reflexión canónica porque en ella se encuentran impresos con la máxima evidencia los dos momentos fundamentales de toda reflexión: espontaneidad y conocimiento. Pues en ella se reflexiona, se piensa lo único que puede reflexionar: el pensar. Este es por tanto espontáneamente pensado. Y puesto que es pensado como reflexionando sobre sí mismo, es pensado como conociéndose inmediatamente a sí mismo. Como ya se señaló, en este conocimiento del pensar por medio de sí mismo está incluido todo el conocimiento en general. Pero el hecho de que esa mera reflexión, el pensar del pensar, los románticos la concibieran *a priori* como un conocer del pensar obedece a que presuponen como cumplido aquel primer pensar originario, material, el sentido. En razón de este axioma, el medio de la reflexión se convierte en sistema, el absoluto metódico en ontológico. Este puede pensarse como determinado de múltiples maneras: como naturaleza, como arte, como religión, etc., pero nunca perderá el carácter de medio del pensamiento, de nexo de una relación pensante. Por consiguiente, en todas sus determinaciones el absoluto sigue siendo algo pensante, y una esencia pensante es todo lo que lo llena. Con ello queda dado el principio romántico de la teoría del conocimiento de los objetos. Todo lo que está en el absoluto, todo lo real, piensa; y puesto que este pensar es el de la reflexión, sólo puede pensarse a sí mismo, o, dicho más exactamente, su propio pensar; y como este propio pensar es sustancial y pleno, se conoce a sí mismo a la

vez que se piensa. El absoluto, y lo que consiste en éste, sólo puede designarse como yo bajo un punto de vista totalmente particular. Así lo ven las *Lecciones Windischmann*, pero no los fragmentos del *Athenäum*. También Novalis parece a menudo desechar este modo de ver. Todo conocimiento es autoconocimiento de una esencia pensante, la cual no necesita ser un yo. Además, el yo fichteano, que se contrapone al no-yo, a la naturaleza, para Schlegel y Novalis sólo significa una forma inferior entre las infinitas del sí mismo. Desde el punto de vista del absoluto, para los románticos no hay ningún no-yo, ninguna naturaleza en el sentido de una esencia que no devenga sí misma. «La mismidad es el fundamento de todo conocimiento[139]», escribe Novalis. La célula germinal de todo conocimiento es por tanto un proceso de reflexión en una esencia pensante, a través del cual ésta se conoce a sí misma. Todo ser conocido de una esencia pensante presupone su autoconocimiento: «Todo lo que uno puede pensar piensa él mismo[140]: éste es un problema de pensamiento[141]», reza la frase que no por casualidad colocó Friedrich Schlegel a la cabeza de los fragmentos en la edición que supervisó de las obras de su amigo muerto.

Novalis no se cansó de afirmar esta dependencia de todo conocimiento de un objeto respecto del autoconocimiento del objeto. Y lo hizo de la forma más paradójica al tiempo que más clara en esta breve frase: «la perceptibilidad, una atención[142]». No es relevante al respecto si en esta frase se refiere, más allá de a la del objeto hacia sí mismo, a la atención hacia el percipiente, pues incluso cuando enuncia con claridad este pensamiento: «En todos los predicados en los que vemos al fósil, éste nos ve a nosotros[143]», esa atención hacia el observador sólo puede ser sensatamente entendida como síntoma de la capacidad de la cosa para verse a sí misma. Además de la esfera del pensar y el conocer, esa legalidad fundamental del medio de la reflexión abarca también por tanto la de la percepción y finalmente incluso la de la actividad: «Un material debe tratarse a sí mismo para ser tratado[144]», reza la ley a la que ésta obedece. Conocer y percibir, en particular, deben por así decir estar remitidos a todas las dimensiones de la reflexión y estar fundados en todas: «¿No se ve acaso cada cuerpo sólo en la medida en que él se ve a sí mismo y uno se ve a sí mismo?»[145]. Así como todo conocimiento no parte sino del sí mismo,

tampoco se extiende más que sobre éste: «Los pensamientos sólo están llenos de pensamiento, son sólo funciones del pensar, lo mismo que las visiones son funciones de los ojos y la luz. El ojo no ve nada más que ojo, el órgano del pensamiento nada más que órganos del pensamiento o el elemento que le corresponde[146]». «Igual que el ojo tan sólo ve ojos, así el entendimiento sólo entendimiento, la razón razón, el espíritu espíritus, etc.; la imaginación sólo imaginación, los sentidos sentidos; solamente un Dios conoce a Dios[147]». En este último fragmento, la idea de que cada esencia sólo y únicamente se conoce a sí misma aparece modificada en el aserto de que cada esencia tan sólo conoce lo igual a sí misma y únicamente es conocida por esencias que son como ella. Se aborda con ello la cuestión de la relación de sujeto y objeto en el conocimiento, que según la concepción romántica no desempeña ningún papel para el autoconocimiento.

¿Cómo es posible el conocimiento fuera del autoconocimiento? Es decir, ¿cómo es posible el conocimiento de objetos? Conforme a los principios del pensamiento romántico, de hecho, no lo es. Donde no hay autoconocimiento no hay conocimiento en absoluto, mientras que donde hay autoconocimiento la correlación sujeto-objeto está superada o, si se quiere, hay un sujeto sin correlato objetivo. Pese a ello, la realidad no constituye un agregado de mónadas encerradas en sí, que no pueden entrar en ninguna relación real entre sí. Muy al contrario, en lo real, aparte de lo absoluto, todas las unidades sólo son ellas mismas relativas. Están tan poco encerradas en sí y carentes de relación, que más bien pueden, por medio de la intensificación de su reflexión (potenciar, romantizar; véase *supra*, p. 39), incorporar otras esencias, centros de reflexión, cada vez más en su propio autoconocimiento. Sin embargo, este modo romántico de representación no concierne solamente a los centros de reflexión humanos individuales. Los hombres no son los únicos que pueden ampliar su conocimiento a través de un autoconocimiento intensificado en la reflexión, sino que las llamadas cosas naturales pueden hacer lo mismo. En éstas el proceso tiene una relación esencial con lo que comúnmente se llama su ser conocido. A saber, la cosa, en la medida en que incrementa en sí la reflexión y comprehende en su autoconocimiento otras esencias, irradia sobre éstas su autoconocimiento originario. También de este modo puede el hombre hacerse partícipe de ese

autoconocimiento de otras esencias; esta vía coincidirá con la primeramente mencionada en el conocimiento de dos esencias, la una a través de la otra, que es en el fondo el autoconocimiento de su síntesis reflexivamente producida. Según esto, todo lo que al hombre se le presenta como su conocer de una esencia es en él el reflejo del autoconocimiento del pensar en ella misma. No se da, por tanto, un mero ser conocido de una cosa, pero tampoco se limita la cosa o esencia a un mero ser conocido a través únicamente de sí. La intensificación[148] de la reflexión suprime más bien en ella el límite entre el ser conocido por sí mismo y por otro en la cosa, y en el medio de la reflexión la cosa y la esencia cognitiva se interpenetran. Ambas no son más que unidades relativas de la reflexión. No hay, pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto o, si se quiere, en el sujeto. El término objeto no denota una relación en el conocimiento, sino una falta de relación, y pierde su sentido dondequiera que sale a la luz una relación de conocimiento. Como indican los fragmentos de Novalis, el conocimiento está por todas partes anclado en la reflexión: el ser conocido de una esencia por otra coincide con el autoconocimiento del ser conocido, así como con el del cognoscente, y con el ser conocido del cognoscente por aquella esencia que él conoce. Esta es la forma más exacta del principio fundamental de la teoría romántica del conocimiento de objetos. Su importancia para la teoría del conocimiento de la naturaleza estriba ante todo en los asertos de él dependientes sobre la percepción tanto como sobre la observación.

La primera no tiene influencia sobre la teoría de la crítica y aquí por lo tanto ha de pasarse por alto. En todo caso, está claro que esta teoría del conocimiento no puede llevar a ninguna distinción entre percepción y conocimiento, y que, en lo esencial, atribuye también al conocimiento los rasgos distintivos de la percepción. Según ella, el conocimiento es inmediato en el mismo elevado grado en que sólo lo puede ser la percepción; y la fundamentación más a mano de la inmediatez de la percepción parte igualmente de un medio común al percipiente y a lo percibido, tal como la historia de la filosofía enseña en Demócrito, el cual deriva la percepción de una parcial penetración material de sujeto y objeto. Así, también se lee en Novalis que «la estrella aparece en el telescopio y lo

penetra… La estrella… es una esencia luminosa espontánea; el telescopio, o el ojo, una receptiva[149]».

Con la doctrina del medio del conocimiento y la percepción está conectada aquella de la observación, que tiene significado inmediato para la comprensión del concepto de crítica. La ‘observación’ y la denominación de experimento muy a menudo sinónima suya son a su vez vocablos de la terminología mística; en ellos culmina lo que el romanticismo temprano tenía que explicar y que ocultar sobre el principio del conocimiento de la naturaleza. La pregunta a la que responde el concepto de observación reza de este modo: ¿qué comportamiento ha de adoptar el investigador para, en el supuesto de que lo real sea un medio de la reflexión, conocer la naturaleza? El sabrá que ningún conocimiento es posible sin el autoconocimiento de lo por conocer, y que éste sólo puede ser estimulado por un centro de reflexión (el observador) en otro (la cosa), en cuanto que el primero se intensifica mediante repetidas reflexiones hasta la comprehensión del segundo. De manera significativa, fue Fichte el primero que formuló esta teoría para la filosofía pura, y con ello dio una indicación de lo profundamente que se halla conectada con los motivos puramente epistemológicos del pensamiento protorromántico. De la doctrina de la ciencia, en oposición a las demás filosofías, dice Fichte: «Aquello de lo que hace el objeto de su pensamiento no es un concepto muerto que se comporte sólo pasivamente respecto a su investigación… sino algo vivo y activo, que produce conocimientos a partir de sí mismo y por medio de sí mismo, y que el filósofo contempla meramente. Su cometido en el tema no va más allá de trasladar eso vivo a una actividad conforme a fin, contemplar su actividad, comprenderla y concebirla como una unidad. Pone en marcha un experimento… cómo se exprese el objeto es… asunto… del objeto mismo… En las filosofías opuestas… sólo hay un hilo de pensamiento, el de los pensamientos del filósofo, pues su materia misma no es introducida como pensante[150]». Lo que en Fichte vale para el yo vale en Novalis para el objeto de la naturaleza, y además se convierte en una tesis central de la filosofía natural de la época[151]. La denominación de este método como experimento, ya adoptada por Fichte, resultaba particularmente atinada para el objeto natural. El experimento consiste en la evocación de la

autoconsciencia y del autoconocimiento en lo observado. Observar una cosa no significa otra cosa que moverla hacia el autoconocimiento. El éxito del experimento depende de hasta qué punto sea capaz el experimentador de, mediante la intensificación de su propia consciencia, mediante la observación mágica se podría decir, aproximarse al objeto y acabar introduciéndolo en sí. En este sentido dice Novalis del auténtico experimentador: la naturaleza «se manifiesta a través de él tanto más perfectamente cuanto más armónica sea su constitución con ella[152]»; y dice además del experimento que es «la mera extensión, partición, diversificación, reforzamiento del objeto[153]». Por eso cita aprobatoriamente la opinión de Goethe de «que toda sustancia tiene sus más estrechas relaciones consigo misma, como el hierro en el magnetismo[154]». En estas relaciones verá él la reflexión del objeto; hasta qué punto con esto interpretaba bien la opinión de Goethe deberá quedar aquí en suspenso. Así, en los románticos, el medio de la reflexión, del conocer y del percibir coinciden. El término observación alude precisamente a esta identidad de los medios. Lo que en el experimento habitual se divide en percepción y organización planeada del curso del ensayo se unifica en la observación mágica, la cual es en efecto ella misma un experimento, el único posible según esta teoría. A esta observación mágica también se la podría calificar de irónica en el sentido propio de los románticos. Esta, en efecto, no observa en un objeto nada singular, determinado. Este experimento no se basa en ninguna pregunta a la naturaleza. La observación tiene más bien en cuenta sólo el autoconocimiento germinal en el objeto, o más bien ella, dicha observación, es la misma consciencia germinal del objeto. Con razón se la podría llamar por tanto irónica, pues en el no-saber —en el atender— sabe mejor, ya que en él es idéntica al objeto. Por consiguiente, sería lícito, aunque no más correcto, dejar absolutamente fuera de juego esta correlación y hablar de una coincidencia del lado objetivo y el subjetivo en el conocimiento. Simultáneo a todo conocimiento de un objeto es el devenir propiamente dicho de ese objeto. Pues, según el principio fundamental del conocimiento de objetos, el conocimiento es un proceso que hace de lo por conocer aquello como lo cual es conocido. De ahí que Novalis escriba: «El proceso de observación es un proceso al mismo tiempo subjetivo y objetivo,

experimento a la vez ideal y real. Tesis y producto deben cumplirse a un mismo tiempo si es que aquél es perfecto por completo. Si el objeto observado es ya una tesis y el proceso está enteramente en el pensamiento, el resultado será… la misma tesis, sólo que en un grado superior[155]». Con esta última indicación pasa Novalis de la teoría de la observación de la naturaleza a la teoría de la observación de productos espirituales. La ‘tesis’, en el sentido que él le da, puede por tanto ser una obra de arte.

SEGUNDA PARTE
LA CRÍTICA DE ARTE

1. LA TEORÍA PROTORROMÁNTICA DEL CONOCIMIENTO DEL ARTE

El arte es una determinación del medio de la reflexión, probablemente la más fecunda que haya recibido. Y la crítica de arte es el conocimiento de los objetos en este medio de la reflexión. En la siguiente investigación se ha de exponer por consiguiente qué importancia tiene la concepción del arte como un medio de la reflexión para el conocimiento de su idea y de sus productos, tanto como para la teoría de ese conocimiento. La última cuestión ya se ha examinado en lo que antecede, de modo que bastará con una recapitulación para transferir la consideración del método de la crítica romántica de arte a la de sus logros objetivos. Evidentemente, sería totalmente erróneo buscar en los románticos una razón particular por la que consideraran el arte como un medio de la reflexión. Para ellos esta interpretación de todo lo real, por tanto también del arte, equivalía a un credo metafísico. Como ya se señaló en la introducción, no fue éste el principio metafísico central en su concepción del mundo, para la cual su peso específicamente metafísico resultaba con mucho demasiado escaso. Pero por mucho que esta conexión pueda remitirse al tratamiento de esta tesis por analogía a una hipótesis científica, a su esclarecimiento tan sólo inmanente y al desarrollo en función de sus logros para la comprensión de

los objetos, no se ha de olvidar que en una investigación de la metafísica romántica, del concepto romántico de historia, esa intuición metafísica de todo lo real como algo pensante sacaría a la luz unos aspectos distintos de los referidos a la teoría romántica del arte, para la cual lo que cuenta ante todo es su contenido epistemológico. Por el contrario, su significado metafísico no es propiamente hablando aprehendido en este ensayo, sino sólo apuntado en la teoría romántica del arte, la cual, por su parte, alcanza desde luego inmediatamente y con seguridad incomparablemente mayor la profundidad metafísica del pensamiento romántico.

En un pasaje de las *Lecciones Windischmann* se puede todavía percibir el débil eco del pensamiento que en el período del *Athenäum* agitaba poderosamente a Schlegel y que determinó su teoría del arte. «Hay… un modo de pensar que produce algo y tiene por tanto una gran semejanza formal con la capacidad creativa que atribuimos al yo de la naturaleza y al yo del mundo. A saber, el poetizar; éste crea en cierto modo su mismo material**[156]**». En este pasaje, el pensamiento ya no tiene ninguna significación. Pero es, sin embargo, la clara expresión del anterior punto de vista de Schlegel según el cual la reflexión, que antes concebía como arte, sería absolutamente creativa, llena de contenido. Así pues, en el período al que se refiere la investigación tampoco conocía todavía aquel moderantismo en el concepto de reflexión, conforme al cual contraponía en las *Lecciones* a la reflexión la voluntad que la limita (cfr. *supra*, p. 38). Antes sólo conocía una limitación relativa, autónoma, de la reflexión por sí misma, la cual, como se demostrará, desempeña un papel importante en la teoría del arte. La debilidad y la moderación de la obra tardía estriban en la restricción de la omnipotencia creativa de la reflexión, que otrora a Schlegel se le había manifestado con la máxima claridad en el arte. Con análoga claridad a como en ese pasaje de las *Lecciones*, Schlegel en el período temprano tan sólo definiría el arte como un medio de la reflexión en el famoso fragmento 116 del *Athenäum*, donde de la poesía romántica se dice que puede «flotar con la máxima libertad entre lo representado y lo representante**[157]** respecto de todo… interés, sobre las alas de la reflexión poética, potenciar una vez más esta reflexión y multiplicarla como en una serie infinita de espejos». Respecto a la relación productiva y receptiva con

el arte, dice Schlegel: «La esencia del sentimiento poético reside tal vez en que uno puede… conmoverse enteramente a partir de sí mismo[158]». Esto es: el punto de indiferencia de la reflexión, en el que ésta nace de la nada, es precisamente el sentimiento poético. Será difícil decidir si en esta formulación hay una relación con la teoría de Kant acerca del libre juego de las facultades del alma, en la que el objeto retorna como una nada para no constituir más que el pretexto para una disposición espontánea, interna, del espíritu. Por lo demás, en el marco de esta monografía sobre el concepto romántico de crítica de arte no nos compete la investigación de la relación de la teoría protorromántica del arte con la teoría de Kant, pues a partir de aquí no puede concebirse esa relación. También Novalis dio a entender en muchas ocasiones que la estructura fundamental del arte es la del medio de la reflexión. La frase: «El arte poético no es sin duda más que un uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos —quizás el mismo pensar no sería algo muy diferente de ello—, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar[159]», se asemeja mucho a la sentencia schlegeliana de las *Lecciones* más arriba citada, y apunta en su misma dirección. Con toda claridad, Novalis concibe el arte como el medio de la reflexión *κατ’ εξοχήν*, y emplea la palabra arte directamente como *terminus technicus* para el mismo, cuando dice: «El comienzo del yo es meramente ideal… el comienzo surge con posterioridad al yo; por eso el yo no puede haber comenzado. Vemos así que aquí estamos en el ámbito del arte[160]». Y cuando pregunta: «¿Existe un arte de la invención sin datos, un arte absoluto de la invención?»[161], ésta es de una parte la pregunta por un origen absoluto y neutral de la reflexión, y por otra él mismo caracterizó bastante a menudo en sus escritos el arte poético como el arte absoluto de la invención sin datos. Con ello se opone a la teoría de los hermanos Schlegel sobre la artificiosidad de Shakespeare y recuerda que el arte «es, por así decir, la naturaleza que se contempla a sí misma, que se imita a sí misma, que se forma a sí misma[162]». No se trata aquí tanto de la opinión de que la naturaleza es el sustrato de la reflexión y del arte como de que debería conservarse la integridad y unidad del medio de la reflexión. Para ésta a Novalis, en este pasaje, naturaleza le parece expresión mejor que arte, y por tanto, según él, para los fenómenos de la poesía debe también reservarse

esta designación que, no obstante, corresponde sólo a lo absoluto. Pero con frecuencia, en total concordancia con Schlegel, Novalis considera el arte como el prototipo del medio de la reflexión, y entonces escribe: «La naturaleza engendra, el espíritu hace. *Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même (sic!)*»[163]. La reflexión es por tanto lo original y constructivo en el arte, como en todo lo espiritual. La religión surge así sólo cuando «el corazón… se siente a sí mismo[164]», y para la poesía rige que «es una esencia que se forma a sí misma[165]».

El conocimiento en el medio de reflexión del arte es la tarea de la crítica de arte. Rigen para él todas aquellas leyes que en general se hallan en vigor para el conocimiento de los objetos en el medio de la reflexión. Respecto de la obra de arte, la crítica es por consiguiente lo mismo que la observación respecto del objeto de la naturaleza, siendo las mismas leyes las que, modificadas, se van imprimiendo en diversos objetos. Cuando Novalis dice: «Lo que es al mismo tiempo pensamiento y observación es un germen… crítico[166]», está expresando —en un discurso tautológico, por cierto, pues la observación es un proceso de pensamiento— la estrecha afinidad entre crítica y observación. La crítica es por tanto algo así como un experimento con la obra de arte, mediante el cual se estimula la reflexión de ésta por la que es llevada a la consciencia y al conocimiento de sí misma. «La auténtica recensión debería… ser el resultado y la exposición de un experimento filológico y de una *recherche* literaria[167]». Schlegel por su parte llama a una «llamada *recherche*… un experimento histórico[168]», y en la mirada retrospectiva que dirigió en l8oo a su actividad crítica dijo lo siguiente: «no me privaré de experimentar con las obras del arte poético y del filosófico, tal como he hecho tanto en mi provecho como en el de la ciencia[169]». El sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico mismo, y el experimento no consiste en la reflexión *sobre* un producto que no podría, como pretendía la crítica romántica de arte, alterar esencialmente, sino en el despliegue *en* un producto de la reflexión, es decir, para el romántico, del espíritu.

En la medida en que la crítica es conocimiento de la obra de arte, es autoconocimiento de esta misma; y, en la medida en que la juzga, esto se da en su autoenjuiciamiento. En este último desempeño la crítica va más allá

de la observación; así se muestra en él la diferencia del objeto artístico respecto del objeto de la naturaleza, el cual no nos permite juicio alguno. La idea del autoenjuiciamiento sobre la base de la reflexión no es extraña a los románticos, ni siquiera fuera del ámbito del arte. Así, se lee en Novalis: «La filosofía de las ciencias tiene… tres períodos. El tético de la autorreflexión de la ciencia, el del opuesto, antinómico autoenjuiciamiento de la ciencia, y el sincrético de la autorreflexión y el enjuiciamiento al mismo tiempo[170]». Por lo que se refiere al autoenjuiciamiento en el arte, en la recensión del *Wilhelm Meister*, característica de la teoría schlegeliana de la crítica, se dice: «Por suerte éste es precisamente de los libros que se juzgan a sí mismos[171]». Y dice Novalis: «La recensión es el complemento del libro. No pocos libros no han menester de recensión alguna, tan sólo de un anuncio; éstos contienen ya la recensión[172]».

En todo caso, llamar enjuiciamiento a este autoenjuiciamiento en la reflexión no es sino inapropiado. En él queda en efecto totalmente atrofiado un momento necesario en todo enjuiciamiento, a saber, lo negativo. Por cierto que en cada reflexión el espíritu se alza por encima de todos los niveles previos de reflexión y con ello los niega —esto es lo que da precisamente en principio coloración crítica a la reflexión—, pero el momento positivo de esta intensificación de la consciencia predomina con creces sobre el negativo. Esta evaluación del proceso de la reflexión se expresa en palabras de Novalis: «El acto de superarse a sí mismo es en cualquier caso el supremo, el punto originario, la génesis de la vida… Así, toda filosofía comienza cuando el que filosofa se filosofa a sí mismo, es decir, al mismo tiempo se destruye… y se renueva… Así, toda moralidad viva comienza cuando yo obro por virtud contra la virtud; con ello se inicia la vida de la virtud, por medio de la cual la capacidad aumenta quizá hasta el infinito[173]». De manera exactamente igual de positiva valoraron los románticos la autorreflexión en la obra de arte. Para la intensificación de la consciencia de la obra a través de la crítica Schlegel encontró una expresión sumamente característica en un juego de palabras. En una carta a Schleiermacher, a su artículo del *Athenäum* «Sobre el Meister de Goethe» lo llama en efecto, abreviadamente, el ‘Supermeister’[174], una expresión excelente para la intención última de esta crítica, que más que ninguna otra

conecta en general con su concepto de crítica de arte. También en otros lugares gusta de emplear acuñaciones semejantes, sin que se pudiera decidir si se basan en la misma disposición, ya que no están escritas en una sola palabra[175]. El momento de autoaniquilación, la posible negación en la reflexión, no puede por tanto tener mucho peso frente a lo totalmente positivo de la elevación de la consciencia en el que reflexiona. Así, un análisis del concepto romántico de crítica nos conduce enseguida hasta aquel rasgo que se mostrará en su avance cada vez más claramente y se basará en puntos de vista que son más variados cada vez: la plena positividad de dicha crítica, por la cual se distingue radicalmente de su concepto moderno, que ve en ella una instancia negativa.

Todo conocimiento crítico de una obra no es, en cuanto reflexión ínsita en ella, otra cosa que un grado superior de su consciencia espontáneamente surgido. Esta intensificación de la consciencia en la crítica es por principio infinita, siendo por tanto la crítica el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud del arte y finalmente transferida a ella, pues, en tanto que se entiende por sí mismo, el arte es, en cuanto medio de la reflexión, infinito. Como más arriba se señaló, Novalis llamó en general a la reflexión medial romantizar, y con ello ciertamente no pensaba sólo en el arte. Lo que así se describe es, sin embargo, precisamente el proceder de la crítica de arte. «Absolutización, universalización, clasificación del momento individual… tal es la esencia propiamente dicha del romantizar[176]». «En tanto que yo… confiero a lo finito una apariencia infinita, lo romantizo[177]». También partiendo del crítico, pues como tal hay que considerar al verdadero lector' de la siguiente observación, define Novalis la tarea crítica: «El verdadero lector debe ser el autor ampliado. Es la instancia superior que recibe el caso ya preelaborado por la instancia inferior. Al leer el sentimiento… separa nuevamente lo grosero de lo cultivado del libro, y si el lector reelaborase el libro conforme a su idea, un segundo lector lo refinaría aún más; así deviene… la masa finalmente… miembro del espíritu operativo[178]». Esto significa que la obra de arte individual debe ser disuelta en el medio del arte, pero luego este proceso sólo puede ser adecuadamente presentado por una multiplicidad de críticos que se relevan los unos a los otros cuando

éstos no son intelectos empíricos, sino niveles personificados de reflexión. Es evidente que la potenciación de la reflexión en la obra puede ser denotada igualmente como tal en su crítica, la cual en efecto posee ella misma infinitos niveles. En este sentido dice Schlegel «Toda recensión filosófica[179] debería ser al mismo tiempo filosofía de las recensiones[180]». Este procedimiento crítico no puede entrar jamás en conflicto con la recepción originaria, puramente sentimental, de la obra de arte, pues, además de la intensificación de la obra misma, es también su comprensión y su acogida. En la crítica del *Wilhelm Meister* dice Schlegel: «Es hermoso y necesario entregarse por entero a la impresión de un poema… y acaso solamente en lo singular confirmar el sentimiento mediante la reflexión y elevarlo al pensamiento y… completarlo… Pero no es menos necesario poder hacer abstracción de todas las singularidades, aprehender lo universal en suspensión[181]». Esta captación de lo universal se califica como flotando en suspensión porque es cosa de la reflexión que se eleva infinitamente, que no se posa duraderamente en ningún tipo de consideración, tal como indica Schlegel en el fragmento 116 del *Athenäum* (véase *supra*, p. 64). Capta así precisamente la reflexión los momentos centrales, esto es, universales, de la obra, para sumergirlos en el medio del arte, como se habría de hacer visible precisamente en la crítica del *Wilhelm Meister*. En una inspección más precisa, Schlegel quiere encontrar veladamente indicado ahí, en el papel que en la formación del héroe desempeñan los distintos géneros artísticos, una sistematicidad cuyo claro despliegue y ordenación en el todo artístico serían tarea de la crítica de la obra. A este respecto, ésta no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones. En el sentido de la obra misma, esto es, en su reflexión, deberá ir por tanto más allá de la misma, hacerla absoluta. Está claro que para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación. En tal sentido promovieron una crítica poética, superando la diferencia entre crítica y poesía y afirmando: «La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte… como exposición de la necesaria impresión en su devenir[182]… no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte[183]». «Esa crítica poética… querrá exponer

de nuevo la exposición, formar una vez más lo ya formado…, completará la obra, la rejuvenecerá, irá a configurarla nuevamente[184]». Dado que la obra está incompleta: «Sólo lo incompleto puede ser concebido, pudiendo así llevarnos más allá. Lo completo en cambio es tan sólo gozado. Si queremos concebir la naturaleza, es preciso que la supongamos incompleta[185]». Eso vale también para la obra de arte, pero vale no como ficción, sino como verdad. Porque toda obra es por necesidad incompleta respecto al absoluto del arte, o —lo que significa lo mismo— es incompleta respecto a su propia idea absoluta. «Por eso debería haber revistas críticas que trataran a los autores de una manera artísticamente médica o quirúrgica, y no rastrearan meramente la enfermedad y la dieran a conocer con maliciosa alegría… La auténtica policía trata de mejorar la disposición enfermiza[186]». Novalis tiene en mente ejemplos de tal crítica perfeccionadora, positiva, cuando de una cierta clase de traducciones, a las que él llama místicas, nos dice: «Representan el puro, acabado carácter de la obra de arte individual. No nos dan la obra de arte real, sino el ideal de la misma. Todavía no existe, según creo, un modelo cabal. Pero uno encuentra claras huellas en el espíritu de no pocas críticas y descripciones de obras de arte. Se requiere para ello una cabeza en la que el espíritu poético y el espíritu filosófico se hayan penetrado mutuamente en toda su plenitud[187]». En la medida en que aproxima mutuamente crítica y traducción, Novalis estará tal vez pensando en una constante traslación medial de la obra de una lengua a otra, una concepción que, dada la naturaleza infinitamente enigmática de la traducción, resultará en principio tan admisible como cualquier otra.

«Si se quiere y debe ver lo característico del espíritu crítico moderno en la negación de todo dogmatismo, en el respeto a la exclusiva soberanía de la productiva fuerza creadora del artista y del pensador, los Schlegel fueron quienes despertaron este espíritu crítico moderno y quienes lo llevaron a la manifestación más elevada en cuanto a principios[188]». En estas palabras Enders tiene en mente a los Schlegel con toda su familia literaria. A Friedrich Schlegel más que a todos los demás miembros de su familia se ha de agradecer la superación de los principios del dogmatismo estético y, además —algo que Enders no menciona aquí—, la no menos importante consolidación de la crítica de arte frente a la escéptica tolerancia que en

último término deriva del culto ilimitado de la fuerza creativa en tanto que mera fuerza expresiva del creador. En aquel respecto superó las tendencias del racionalismo, en éste los momentos destructivos que eran intrínsecos a la teoría del *Sturm und Drang*; en este último respecto, la crítica de los siglos XIX y XX ha vuelto a caer muy por debajo de su punto de vista. El conjuró las leyes del espíritu en la obra de arte misma, en lugar de hacer de ésta un mero producto secundario de la subjetividad, como sin embargo los autores modernos, siguiendo el curso de su propio pensamiento, tan a menudo lo han malentendido. También se ha de apreciar, según lo desarrollado más arriba, cuánta vivacidad espiritual y sin embargo cuánta tenacidad serían menester para consolidar este punto de vista que, parcialmente, en cuanto superación del dogmatismo, se ha convertido en la cómoda herencia de la crítica moderna. Desde el horizonte de ésta, aún no determinado por ninguna teoría sino únicamente por una praxis muy deteriorada, no resulta desde luego posible medir la multitud de premisas positivas engastadas en la negación de los dogmas racionalistas. Esta pasa por alto el hecho de que estas premisas, junto a su resultado liberador, consolidaron un concepto fundamental que antes teóricamente no podía ser introducido con determinidad: el de la obra. En efecto, el concepto schlegeliano de crítica no sólo consiguió la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas: más bien la posibilitó por vez primera al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente de la obra. Y lo hizo no con los conceptos generales de armonía y organización, que ni en Herder ni en Moritz[189] habían podido conducir a la institución de una crítica de arte, sino con una teoría propiamente dicha, por más que apareciera absorbida en conceptos, del arte —en cuanto medio de la reflexión— y de la obra —en cuanto centro de la reflexión—. Con ello aseguró, por el lado del objeto o del producto, aquella autonomía en el ámbito del arte que Kant había conferido al juicio en su crítica. El principio cardinal de la actividad crítica desde el romanticismo, el enjuiciamiento de las obras de acuerdo a sus criterios inmanentes, se alcanzó en base a unas teorías románticas que en su forma pura ciertamente no satisfarían del todo a ningún pensador actual. Schlegel pone el acento de su absolutamente nuevo principio de crítica en el

Wilhelm Meister al llamarlo el «libro enteramente nuevo y único que uno solamente a partir de sí mismo puede aprender a comprender[190]». Y Novalis también está de acuerdo con este principio: «Encontrar fórmulas correspondientes a individuos artísticos, sólo por medio de las cuales sean éstos comprendidos, constituye el cometido de un crítico artístico cuyos trabajos preparan la historia del arte[191]». Y, respecto al gusto, al que el racionalismo apelaba para sus reglas, en la medida en que éstas no son fundamentadas de manera puramente histórica, nos dice Novalis: «El gusto solo no juzga sino negativamente[192]».

Un concepto exactamente determinado de obra se convirtió por tanto, a través de esta teoría romántica, en un concepto correlativo del concepto de crítica.

2. LA OBRA DE ARTE

La teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma. Los románticos tempranos identificaron la naturaleza limitadora de la forma con la limitación de toda reflexión finita, y en virtud de esta única consideración determinaron el concepto de la obra de arte en el seno de su mundo intuitivo. De manera enteramente análoga al pensamiento con que en su primer escrito sobre la *Doctrina de la ciencia* ve Fichte manifestarse a la reflexión en la mera forma del conocimiento (véase *supra*, pp. 23 s.), la esencia pura de la reflexión se anuncia a los románticos en la apariencia puramente formal de la obra de arte. La forma es, por consiguiente, la expresión objetual de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia. Es la posibilidad de la reflexión en la obra y, por lo tanto, la fundamenta *a priori* como un principio de existencia; en virtud de su forma, la obra de arte es un centro vivo de reflexión. Y en el medio de la reflexión, en el arte, se forman siempre nuevos centros de la reflexión que cada vez, según su germen espiritual, abarcan reflexivamente unos contextos mayores o menores. Sólo en un centro tal en cuanto valor límite llega en un principio la infinitud del arte a la reflexión, es decir, a la autocomprensión, y con ello a la comprensión en general. Este valor límite es la forma de exposición de

la obra singular. En ella estriba la posibilidad de una unidad y una clausura relativas de la obra en el medio del arte. Pero, puesto que toda reflexión singular en este medio sólo puede ser individualizada, contingente, también la unidad de la obra frente a la del arte es sólo relativa, quedando la obra presa de un momento de contingencia. Admitir esta contingencia particular como por principio necesaria, esto es, inevitable, reconocerla por medio de la estricta autolimitación de la reflexión, es función precisa de la forma. La reflexión práctica, esto es, determinada, la autolimitación, configuran la individualidad y la forma de la obra de arte. Pues, como más arriba se ha desarrollado (véase *supra*, p. 68), para que la crítica pueda ser superación de toda limitación, la obra deberá estribar en ésta. La crítica cumple su tarea en la medida en que, cuanto más cerrada es la reflexión, cuanto más rigurosa la forma de la obra, tanto más variada e intensivamente empuja a éstas fuera de sí, disolviendo la reflexión originaria en una superior, y así sucesivamente. En esta labor se apoya en las células germinales de la reflexión, los momentos positivamente formales de la obra, que la crítica disuelve en universalmente formales. Expone así la relación de la obra singular con la idea del arte y, por tanto, con la idea de la misma obra singular.

Si es cierto que Friedrich Schlegel, particularmente hacia 1800, brinda también determinaciones sobre el contenido de la verdadera obra de arte, éstas se apoyan sin embargo en esos ya mencionados recubrimientos y perturbaciones del concepto fundamental del medio de la reflexión, en los cuales pierde su fuerza metódica. Cuando determina el medio absoluto no ya como arte sino como religión, no hace sino concebir oscuramente la obra de arte por el lado de su contenido, y pese a todos sus esfuerzos no es capaz de elucidar su barrunto de un contenido digno, con lo que éste se queda en tendencia; pues Schlegel anhela reencontrar en él**[193]** los rasgos propios de su cosmos religioso, mientras al mismo tiempo, bajo el signo de esa oscuridad, su idea de la forma no ha ganado nada en absoluto**[194]**. Antes de esta modificación de su imagen del mundo y allí donde las antiguas doctrinas aún se mantenían residualmente activas, sostuvo conjuntamente con Novalis, como una nueva conquista en nombre de la escuela romántica, un concepto riguroso de la obra vinculado con un concepto formal que

estriba en la filosofía de la religión: «Lo que en los libros filosóficos encontráis que se dice del arte y de la forma apenas alcanza a explicar el arte del relojero. Del arte y de la forma superiores no encontráis jamás ni el más leve barrunto[195]». La forma superior es la autolimitación de la reflexión. En este sentido trata el fragmento 37 del Lyceum del «valor y… la dignidad de la autolimitación, que es, para el artista tanto como para el hombre…, lo más necesario y lo supremo. Lo más necesario: pues dondequiera que uno no se limita a sí mismo, lo limita el mundo; con lo cual se convierte en esclavo. Lo supremo: pues uno sólo se puede limitar en *los* puntos y *los* aspectos en que se tiene una fuerza infinita[196]; autocreación y autoaniquüación… Un escritor… que puramente quiere y puede desahogarse… es muy de lamentar. Sólo que… uno ha de guardarse de los errores. Lo que parece y debe parecer… arbitrio incondicionado debe sin embargo seguir siendo en el fondo… absolutamente necesario; de otro modo… surge la iliberalidad, y la autolimitación se convierte en auto-aniquilación». Esta liberal autolimitación’, que Enders llama con razón «una rigurosa exigencia de la crítica romántica[197]», produce la forma de exposición de la obra. En ninguna parte se encuentra más claramente expresado lo esencial de esta intuición que en un fragmento de Novalis que no se refiere al arte sino a la moral pública: «Ahora bien, puesto que es en la máxima animación donde más operativo es el espíritu, puesto que los efectos del espíritu son reflexiones, pero la reflexión, según su esencia, es configuradora, la reflexión bella o perfecta está ligada por consiguiente a la máxima animación, de modo que también la expresión del ciudadano en la proximidad del rey… será… expresión de la más elevada plenitud contenida de energía, expresión de las más vividas emociones, dominadas por la circunspección más respetuosa[198]». Aquí sólo se ha de sustituir al ciudadano por la obra de arte, y al rey por el absoluto del arte, para encontrar dicho de la manera más clara cómo la fuerza configuradora de la reflexión estampa la forma de la obra según la intuición del romanticismo temprano. Dicha expresión, ‘obra’, Friedrich Schlegel la empleaba enfáticamente para designar el producto así determinado. El Lotario del *Diálogo sobre la poesía* habla de lo autónomo, de lo en sí completo, para lo que «ahora mismo no encuentra otra palabra que la de obras, y por eso me

gustaría reservarla para este uso[199]». En el mismo contexto se lee la conversación siguiente: «Lotario:… Sólo por ser uno y todo se convierte una obra en obra. Sólo porque se distingue de un estudio. Antonio: Quisiera no obstante mencionaros estudios que al mismo tiempo son también obras en vuestro sentido[200]». Contiene aquí por tanto la respuesta una alusión correctiva a la doble naturaleza de la obra: es aún solamente una unidad relativa, sigue siendo un ensayo, en el cual se encuentra anclado uno y todo. Todavía en el anuncio de las obras de Goethe del año 1808, dice Schlegel: «… en plenitud de la conformación interna, quizá el *Meister* supera a cualquier otra obra de nuestro poeta; ninguna es una obra en el mismo grado[201]». Resumidamente, Schlegel define el significado de la reflexión para la obra y la forma con las palabras siguientes: «Una obra está formada cuando por todas partes está precisamente delimitada, pero dentro de los límites es… ilimitada, cuando es totalmente fiel a sí misma, por doquier igual y sin embargo elevada por encima de sí[202]». Si en virtud de su forma la obra de arte es un momento del medio absoluto de la reflexión, la frase de Novalis: «Toda obra de arte tiene un ideal *a priori*, una necesidad inherente a ella de existir[203]» no posee en sí nada de oscuro: una formulación en la que se encuentra quizá del modo más claro la superación por principio del racionalismo dogmático en la estética. Pues éste es un punto de vista al que no podía conducir jamás una valoración de la obra según reglas, como tampoco una teoría que no entendía la obra sino como producto de una cabeza genial. «¿Tenéis acaso por imposible construir poemas futuros *a priori*?»[204], pregunta en total acuerdo el Ludovico de Schlegel.

Junto a la traducción de Shakespeare, el logro poético permanente del romanticismo fue la conquista para la literatura alemana de las formas artísticas romances. Su esfuerzo estaba orientado con plena consciencia a la conquista, el cultivo y la purificación de las formas. Su relación con ellas fue sin embargo totalmente distinta de la de generaciones precedentes. Los románticos no concebían, como la Ilustración, la forma como una regla de belleza del arte, ni su observancia como necesaria condición previa para el efecto placentero o edificante de la obra. La forma no valía para ellos ni como regla ella misma ni como dependiente de reglas. Esta concepción, sin

la que es impensable el importantísimo trabajo de A. W. Schlegel como traductor del italiano, el español y el portugués, fue el objeto de las intenciones filosóficas de su hermano. En cuanto tal, toda forma vale como peculiar modificación de la autolimitación de la reflexión, y no requiere ninguna otra justificación puesto que no es ningún medio para la justificación de un contenido. El afán romántico de pureza y universalidad en el empleo de las formas estriba en la convicción de que la disolución crítica de su pregnancia y multiplicidad (mediante la absolutización de la reflexión a ellas ligada) llevará a toparse con su conexión en cuanto momentos en el medio. La idea del arte como medio crea en consecuencia, por vez primera, la posibilidad de un formalismo adogmático o libre, un formalismo liberal, como dirían los románticos. La teoría protorromántica fundamenta la validez de las formas independientemente del ideal de los productos. Una de las principales tareas del presente trabajo es determinar el alcance filosófico de este planteamiento en sus aspectos positivo y negativo. Por tanto, cuando Friedrich Schlegel exige que los objetos del arte se piensen de una manera que contenga «la liberalidad absoluta junto con un absoluto rigorismo[205]», esta demanda puede referirse igualmente a la obra de arte misma en lo que atañe a su forma. Una tal unificación la calificaba de «correcta en el más noble y originario sentido de la palabra, pues significa desarrollo intencional… de lo más íntimo… en la obra según el espíritu del todo, la reflexión práctica[206] del artista[207]».

Esta es la estructura de la obra para la que los románticos exigen una crítica inmanente. Este postulado encierra en sí una paradoja peculiar, pues no se adivina cómo una obra podría ser criticada en sus propias tendencias, dado que, en la medida en que son inobjetablemente constatables, se encuentran cumplidas, mientras que en la medida en que están incumplidas, no son inobjetablemente constatables. En el caso extremo, esta última tendencia debería adoptar una forma en la que faltaran estas tendencias internas y resultara imposible por lo tanto la crítica inmanente. El concepto romántico de crítica de arte posibilita la solución de ambas paradojas. La tendencia inmanente de la obra y, en consecuencia, el parámetro de su crítica inmanente es la reflexión que se halla a su base e impresa en su forma. Esta, sin embargo, no es en verdad tanto el parámetro del

enjuiciamiento como ante todo y en primera línea el fundamento de una clase de crítica completamente distinta, sin vocación enjuiciadora, cuyo centro de gravedad no se encuentra en la evaluación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en último término, con la idea del arte. Friedrich Schlegel la designa como la tendencia de su obra crítica, «pese a una a menudo penosa diligencia en el detalle…, tanto a valorarlo todo enjuiciando en conjunto como a comprender y a explicar[208]». Así pues, en total oposición a la concepción actual de su esencia, la crítica en su intención central no es enjuiciamiento, sino, por una parte, consumación, complementación, sistematización de la obra, y por otra su disolución en lo absoluto. Como todavía ha de mostrarse, ambos procesos coinciden en último término. El problema de la crítica inmanente resuelve su paradoja[209] en la definición romántica de este concepto, según el cual no significa un enjuiciamiento de la obra, para el cual sería un contrasentido ofrecer un parámetro inmanente a ella. La crítica de la obra es ahí más bien su reflexión, la cual no puede llevar evidentemente sino al despliegue del germen que le es inmanente.

Esta teoría de la crítica extiende incluso sus consecuencias en todo caso a la teoría del enjuiciamiento de las obras. Consecuencias que se pueden enunciar en tres principios que dan la réplica inmediata a la paradoja más arriba planteada de la idea del enjuiciamiento inmanente. Estos tres principios de la teoría romántica del enjuiciamiento de las obras de arte se pueden formular como el principio de la mediatez del enjuiciamiento, el de la imposibilidad de una escala de valores positiva y el de la incriticabilidad de lo malo.

El primer principio, clara consecuencia de lo expuesto, afirma que el de una obra nunca debe ser enjuiciamiento explícito, sino siempre implícito en el hecho de su crítica romántica (es decir, de su reflexión). Pues el valor de la obra depende única y exclusivamente de si hace o no posible en general su crítica inmanente. Si ésta es posible, si en la obra hay por tanto una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y disolver en el medio del arte, entonces se trata de una obra de arte. La mera criticabilidad de una obra representa en sí misma su valoración positiva; y este juicio no puede emitirse a través de una investigación particularizada más bien únicamente

por el hecho mismo de la crítica, pues no existe ningún otro parámetro, ni ningún criterio para la presencia de una reflexión, que no sea la posibilidad de ese su fructífero despliegue, al que se llama crítica. Ese enjuiciamiento implícito de las obras de arte en la crítica romántica resulta notable en segundo lugar por el hecho de que no dispone de ninguna escala de valores. Si una obra es criticable, entonces es que es una obra de arte; en otro caso, no; un término medio entre estos dos casos resulta impensable, pero también es inencontrable un criterio de diferenciación de valor entre las obras de arte verdaderas. Esto es lo que Novalis quiere decir con las palabras: «La crítica de la poesía es un absurdo. Ya es difícil decidir, aunque es la única distinción posible, si algo es o no es poesía[210]». Y Friedrich Schlegel formula lo mismo cuando dice que el material de la crítica «sólo puede ser lo clásico y absolutamente eterno[211]». El principio de la incriticabilidad de lo malo es una de las plasmaciones características de la concepción romántica del arte y de su crítica. Schlegel lo expresó de la manera más clara en la conclusión del artículo sobre Lessing. «La verdadera crítica no puede en absoluto tomar en cuenta obras que nada aportan al desarrollo del arte…; es más, según esto tampoco es nunca posible una verdadera crítica de lo que no está en relación con ese organismo de la cultura y del genio, de lo que propiamente hablando no existe para el todo y en el todo[212]». «Sería iliberal no presuponer que todo filósofo pueda ser… objeto de recensión;… Pero sería muy presuntuoso tratar del mismo modo a los poetas; tendría que ser poesía cabal y, por así decir, una viva y activa obra de arte», se lee en el fragmento 67 del *Athenäum*. El *terminus technicus* romántico para el proceder que, no sólo en el arte sino en todos los ámbitos de la vida espiritual, corresponde al principio de la incriticabilidad de lo malo es aniquilar’. Con ello se denota la refutación indirecta de lo nulo por medio del silencio, o bien por medio de su encomio irónico, o bien por medio de la exaltación de lo bueno. La mediatez de la ironía es, en el sentido que le otorga Schlegel, el único modo mediante el cual puede la crítica afrontar directamente lo nulo.

Debe insistirse en que los románticos tempranos no nos brindaron estas importantes determinaciones objetivas sobre la crítica de arte en su contexto; en que, en su agudeza sistemática, las formulaciones acuñadas les

quedaban en buena parte ciertamente lejanas; y aun en que en su praxis no siguieron ninguno de los tres principios. Pero aquí no se trata sin embargo ni de la investigación de sus hábitos críticos ni de una recopilación de lo que en este o aquel sentido puede encontrarse en ellos sobre crítica de arte, sino de un análisis de dicho concepto según sus más propias intenciones filosóficas. La crítica, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos lo regulador de toda subjetividad, contingencia y arbitrio en el nacimiento de la obra. Mientras que, según los conceptos actuales, la crítica se compone del conocimiento objetivo y la correlativa valoración de la obra, lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio de gusto. La evaluación es inmanente a la investigación y el conocimiento objetivo de la obra. No es el crítico el que pronuncia el juicio sobre ésta, sino el arte mismo, bien asumiendo en el medio de la crítica la obra misma, bien repudiándola y valorándola, precisamente por ello, por debajo de toda crítica. En cuanto a la selección entre las obras, la crítica debería establecerla a partir de aquello de lo que trata. Su intención objetiva no se ha expresado sólo en su teoría. Cuando menos, si en cuestiones estéticas la perduración histórica de la validez de las valoraciones nos ofrece una pista de qué es lo único que sensatamente puede llamarse su subjetividad, la validez de los juicios críticos del romanticismo se ha visto confirmada. Estos han determinado hasta el presente la valoración fundamental de las obras históricas de Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes y Calderón, así como la de la aparición contemporánea para ellos de la obra de Goethe[213].

La fuerza de las intenciones subjetivas en el temprano romanticismo ha sido poco valorada por la mayoría de los autores. Puesto que el mismo Friedrich Schlegel había vuelto la espalda conscientemente a la época de su «revolucionario furor de objetividad», a la veneración incondicional del espíritu artístico griego, en los escritos de su período maduro se buscaban sobre todo los documentos de la reacción contra estas ideas de juventud y se los encontraba en gran abundancia. Pero por numerosas que sean las pruebas de una exaltada subjetividad que se encuentren de hecho en estos escritos, la consideración de los inicios ultraclasicistas y del final

estrictamente católico de este escritor resulta ya no obstante suficiente para moderar la acentuación de las fórmulas o formulaciones subjetivistas del período comprendido entre 1796 y 1800. Pues, de hecho, en sus escritos más subjetivistas se trata, en cierto grado, de meras formulaciones; son acuñaciones que no siempre han de ser tenidas por monedas. El punto de vista filosófico de Friedrich Schlegel durante el período del *Athenäum* se ha caracterizado la mayor parte de las veces por su teoría de la ironía. Esta debe ser tratada en este punto, por un lado porque en nombre suyo se erigen objeciones de principio contra la acentuación de los momentos objetivos de su pensamiento; pero, además, porque en un determinado respecto, muy lejos de contradecirlos, esa teoría se encuentra en relación estrecha con esos momentos.

En las diversas declaraciones sobre la ironía se han de distinguir bastantes elementos; y en parte podría resultar imposible por completo reunir sin contradicciones en un solo concepto estos heterogéneos elementos. El concepto de ironía cobró su significado central para Schlegel no por su relación con determinados hechos en un sentido teórico, sino sobre todo como planteamiento simplemente intencional. Como tal, este planteamiento no se fijaba en un solo hecho, sino que servía de exteriorización de una siempre viva oposición contra las ideas dominantes y además, a menudo, como máscara de un desamparo frente a ellas. El concepto de ironía puede ser, por consiguiente, fácilmente sobrevalorado no en su significado para la individualidad, pero sí para la imagen del mundo de Schlegel. La clara intelección de este concepto la dificulta en último término el hecho de que incluso donde incontrovertiblemente alude a ciertos hechos, entre las múltiples relaciones en que entra, las referidas al caso singular no siempre resultan fáciles de fijar y sí por el contrario muy difíciles las que establecen la norma general. Pero, en la medida en que estos hechos no atañen al arte sino a la teoría del conocimiento y a la ética, deben aquí permanecer al margen.

Para la teoría del arte el concepto de ironía tiene dos significados, en uno de los cuales es en efecto expresión de un puro subjetivismo. Sólo en éste ha sido hasta ahora entendido en la literatura sobre el romanticismo, y precisamente a consecuencia de esta unilateral concepción ha sido

absolutamente sobrevalorado como testimonio del subjetivismo mencionado. La poesía romántica reconoce «como su ley primera… que el arbitrio del sujeto no está sujeto a ninguna ley[214]», se dice de modo aparentemente inequívoco. Únicamente en una consideración más precisa se plantea la cuestión de si esta frase equivaldría a un pronunciamiento positivo sobre la esfera de competencias del artista creador o solamente a una formulación extravagante de lo que la poesía romántica exige a sus poetas. En ambos casos habrá que decidirse a dotar interpretativamente de sentido a la frase y hacerla comprensible. Y, a partir del segundo caso, habría que entender que el poeta romántico debe ser «cabalmente poesía[215]», como en otro pasaje propone incrédulo Schlegel como paradójico ideal. Si el artista es la poesía misma, entonces su arbitrio no tolera en ningún caso ley alguna sobre sí, pues no es otra cosa que una pobre metáfora de la autonomía del arte. La frase por tanto resulta vacía. En el primer caso, al contrario, la frase se concebirá como un juicio sobre el ámbito de poder del artista, pero entonces habrá que decidirse a entender por poeta algo diferente de un ser que hace algo que él mismo denomina un poema. Por poeta deberá entenderse el verdadero poeta, el arquetípico, y con ello se habrá de inmediato entendido el arbitrio como arbitrio del verdadero poeta, que es limitado. El autor de auténticas obras de arte se encuentra restringido al interior de aquellas relaciones en las que la obra de arte se halla sometida a una legalidad objetiva; a no ser que se quiera entender al autor (al igual que en el otro caso de la interpretación) como la mera personificación del arte, lo cual quizá era la opinión de Schlegel en este caso y, si no en ése, lo fue en muchos otros pasajes de su obra. La legalidad objetiva a la que la obra de arte se encuentra sometida por el arte consiste, como ya se ha expuesto, en su forma. El arbitrio del poeta verdadero tiene por tanto su campo de juego sola y únicamente en la materia, y, en la medida en que actúa consciente y lúdicamente, se irá convirtiendo en ironía. Esta es la ironía subjetivista, y su espíritu es el del autor que se eleva por encima de la materialidad de la obra en tanto que la desprecia. Por lo demás, a este respecto aparece en Schlegel la idea de que la misma materia pueda acaso ser poetizada’, ennoblecida, en ese proceder, aunque para ello sin duda aún necesita, según su punto de vista, de otros

momentos, positivos, de las ideas del arte de vivir, que en la materia son representados. Con razón llama Enders a la ironía capacidad de «trasladarse de modo inmediato de lo representado en la invención al centro representante y, a partir de ahí, contemplar lo primero[216]», aun sin tomar en consideración el hecho de que, según la concepción romántica, este proceder únicamente puede tener lugar en confrontación con la materia.

Sin embargo, como muestra una ojeada a la producción poética del romanticismo temprano, existe igualmente una ironía que no sólo ataca al material, sino que también pasa por encima de la unidad de la forma poética. Esta ironía es la que ha favorecido la noción de un subjetivismo romántico *sans phrase*[217], pues no se ha reconocido con claridad suficiente la total diversidad de esta ironización de la forma artística respecto a la que afecta al material. Esta estriba de hecho en un comportamiento del sujeto, mientras que aquélla representa un momento objetivo de la obra. Al igual que a la mayoría de oscuridades que persisten en sus teorías, también a ésta contribuyen lo suyo los románticos, pues ellos mismos nunca dieron expresión a la escisión objetivamente clara como tal. La ironización de la forma consiste en su destrucción deliberada, como muestran entre las producciones románticas, y sin duda en la literatura en general, las comedias de Tieck en la forma más extrema. Entre todas es la forma dramática la que se deja ironizar en la más alta medida y del modo más impresionante, ya que contiene el más alto grado de ilusión y por ello puede asumir en alto grado la ironía en sí sin disolverse. De la destrucción de la ilusión en las comedias aristofánicas dice Schlegel: «Esta vulneración no es ineptitud sino una sesuda jovialidad, la rebosante plenitud de vida, y no suele producir un mal efecto, sino que más bien eleva, pues con todo no puede aniquilar la ilusión. La máxima agitación de vida… vulnera… para estimular sin destruir[218]». El mismo pensamiento reaparece en Pulver cuando escribe: «Si resumimos lo que movía a Friedrich Schlegel a la más alta valoración de una comedia perfectamente pensada, era» su «juego creativo consigo misma, su estado puramente estético, que ninguna transgresión y vulneración de la ilusión puede destruir[219]». Según estas manifestaciones, la ironización de la forma la ataca sin destruirla, y es a esta particular irritación a lo que debe apuntar el trastorno de la ilusión en la

comedia. Además, esta relación muestra una chocante afinidad con la crítica, la cual disuelve la forma de manera seria e irrevocable para transformar la obra singular en obra de arte absoluta, para romantizarla.

> Ja, auch das Werk, das teuer erkaufte, es bleibe Dir kostlich;
> aber so Du es liebst, gib ihm Du selber den Tod,
> haltend im Auge das Werk, das der Sterblichen keinerwohl
>   endet:
> denn von des Einzelnen Tod blüht ja des Ganzen Gebild[220].

«Debemos elevarnos por encima de nuestro amor propio y ser capaces de aniquilar en el pensamiento lo que adoramos, si no nos falta… el sentido para lo infinito[221]». En estas declaraciones se expresaba Schlegel claramente sobre lo destructor que hay en la crítica, sobre su descomposición de la forma artística como tal. Lejos de representar una veleidad subjetiva del autor, esta destrucción de la forma es en consecuencia la tarea de la instancia objetiva en el arte, la crítica. Y, por otro lado, de esto exactamente hace Schlegel la esencia de la expresión irónica del poeta cuando define la ironía como una disposición «que lo pasa todo por alto y se eleva infinitamente sobre todo lo condicionado, incluidos el arte, la virtud o la genialidad en cuanto tales[222]». En esta clase de ironía, que nace de la relación con lo incondicionado, no se trata por tanto de subjetivismo y de juego, sino de la asimilación de la obra limitada a lo absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina. Esta forma de la ironía procede del espíritu del arte, no de la voluntad propia del artista. Se entiende por sí mismo que, al igual que la crítica, sólo puede exponerse en la reflexión[223]. Reflexiva es asimismo la ironización del material, pero ésta estriba en una reflexión subjetiva, lúdica, del autor. La ironía del material aniquila a éste, y es negativa y subjetiva; positiva y objetiva en cambio es la ironía de la forma. La peculiar positividad de esta ironía es al mismo tiempo su signo distintivo respecto de la crítica asimismo objetivamente orientada. ¿Qué relación guarda la destrucción de la ilusión en la forma artística mediante la ironía con la destrucción de la obra mediante la crítica? La crítica sacrifica totalmente la obra a la coherencia de

lo uno. En cambio, aquel proceder que, conservando la obra misma, puede sin embargo intuitivizar su plena referencia a la idea de arte es la ironía (ironía formal). Pues ésta no sólo no destruye la obra a la que ataca, sino que la acerca incluso a la indestructibilidad. Mediante la destrucción de la forma determinada de exposición de la obra en la ironía, la relativa unidad de la obra singular es remitida más profundamente a la del arte en cuanto la de la obra universal, siendo, sin perderse, plenamente referida a ésta. Pues la unidad de la obra singular no se puede distinguir sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza continuamente en la ironía y la crítica. Los mismos románticos no habrían podido sentir la ironía como artística si no hubieran visto en ella aquella absoluta descomposición de la obra. Por eso en la citada observación (véase *supra*, p. 84) Schlegel acentúa la indestructibilidad de la obra. Pero, a fin de dejar definitivamente clara esta relación, se ha de introducir un doble concepto de forma. La forma determinada de la obra singular, que se podría definir como forma de exposición, se convierte en la víctima de la descomposición irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta, y demuestra la supervivencia de la obra, la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia, después de que la forma empírica, expresión de su aislada reflexión, haya sido por ella consumida. La ironización de la forma de exposición es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la subsistencia inmediata de la obra en tanto que misterio. Pero la obra no es esencialmente, tal como Herder la consideraba, una revelación y un misterio de la genialidad creativa que bien podría ser llamado misterio de la sustancia: es un misterio del orden, revelación de su absoluta dependencia respecto de la idea de arte, de su eterno e indestructible ser en ella superada. En este sentido reconoce Schlegel los «límites de la obra visible[224]», más allá de los cuales se revela el ámbito de la obra invisible, esto es, de la idea de arte. La creencia en la indestructibilidad de la obra, tal como se expresa en los dramas irónicos de Tieck y en las novelas a trozos de Jean Paul[225], fue una fundamental convicción mística del romanticismo temprano. Sólo a partir de ella se hace comprensible por qué los románticos no se contentaron con la exigencia de

la ironía en tanto que talante del artista, sino que aspiraron a verla expuesta en la obra. Pues ésta tiene una función distinta de unos talantes que, por deseables que puedan ser, precisamente porque no pueden reclamarse más que del espíritu, no pueden aparecer independientemente en la obra. La ironía formal no es, como el celo o la honestidad, un comportamiento intencional del autor, y no puede entenderse, como usualmente se hace, como indicio de una carencia subjetiva de límites, debiendo ser apreciada como momento objetivo en la obra misma. Con ello representa el paradójico intento de seguir construyendo en lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea.

3. LA IDEA DE ARTE

La teoría romántica del arte culmina en el concepto de la idea de arte, en cuyo análisis se ha de buscar la confirmación de todas las demás doctrinas y la clave de sus últimas intenciones. Lejos de ser simplemente un punto esquemático de referencia para los teoremas singulares sobre la crítica, la obra, la ironía, etc., este concepto está objetivamente configurado de la manera más significativa. Solamente en él cabe encontrar lo que guió como más íntima inspiración a los románticos en su pensamiento sobre la esencia del arte. Desde el punto de vista del método, la teoría romántica del arte estriba en la determinación del medio absoluto de la reflexión como arte, o, dicho más precisamente, como la idea del arte. Dado que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte se encuentra definida en tanto que el medio de reflexión de las formas. En éste todas las formas de exposición conectan constantemente, pasan de unas a otras y se unifican en la forma absoluta del arte, la cual es idéntica a la idea del arte. La idea romántica de la unidad del arte se halla por lo tanto en la idea de un continuo de las formas. Así, por ejemplo, la tragedia conectaría para el espectador en continuidad con el soneto. En este contexto puede indicarse sin dificultad una diferencia entre el concepto kantiano del juicio y el romántico de reflexión: la reflexión no es, como el juicio, un comportamiento subjetivamente reflexivo, sino que se halla encerrada en la

forma misma de exposición de la obra, y se despliega en la crítica, para colmarse finalmente en el continuo, sometido a leyes, de las formas. Aludiendo a esa diferencia que más arriba se ha definido en términos de forma de la exposición y de forma absoluta, en el *Hércules musageta* se dice del poeta: «Para él cualquier forma se convierte… en suya propia, | puede ingeniosamente… | ligar más elevadamente las formas en leve urdimbre con la forma[226]». En el fragmento 116 del *Athenäum*, y como determinación de la poesía romántica, se define como un «volver a reunir todos los géneros separados de la poesía… Esta lo abarca todo sólo con que sea poético, desde el que es el más grande sistema del arte, el cual a su vez contiene dentro de sí varios sistemas, hasta el suspiro, o el beso que el niño poeta exhala en un canto sin arte… El tipo romántico de poesía es el único que es más que un tipo y que casi es el arte poético mismo». Difícilmente se podría definir más claramente el continuo de las formas artísticas. Al definirlo como la poesía o el tipo de poesía romántico como tal, Schlegel se propone al mismo tiempo asignarle a esta unidad artística la más determinada característica objetiva. Este tipo romántico de poesía es lo que tiene en mente cuando dice: «Teorías de los tipos de poesía tenemos ya muchas. ¿Por qué no tenemos todavía un concepto del tipo de poesía? Quizá tendríamos que conformarnos entonces con una única teoría de los tipos de poesía[227]». La poesía romántica es por consiguiente la idea de la poesía misma, en cuanto que es el continuo de las formas artísticas. Schlegel se esforzó intensamente por dar expresión a la determinidad y plenitud mediante las cuales pensaba esta idea. «Si los ideales no tienen para el pensador tanta individualidad como los dioses de la Antigüedad para el artista, todo ocuparse de ideas no es sino un aburrido y fatigoso jugar a los dados con fórmulas hueras[228]». Añadiendo en particular: «Para la poesía tiene sentido… aquel para quien ella es un individuo[229]». Y también lo que sigue: «¿No hay individuos que contienen en sí sistemas enteros de individuos?»[230]. La poesía al menos, en cuanto que es el medio de la reflexión de las formas, debe ser uno de tales individuos. Se podría ciertamente suponer que Novalis piensa en la obra de arte cuando dice: «Un individuo infinitamente caracterizado es miembro de un *infinitorium*[231]. En cualquier caso, enuncia para la filosofía y para el arte el principio de un

continuo de las ideas; las ideas de la poesía son, de acuerdo con la concepción romántica, las formas mismas de la exposición. «El filósofo que en su filosofía puede transformar en uno único todos los filosofemas singulares, hacer de todos los individuos de la misma un solo individuo, alcanza el máximo en su filosofía. Alcanza el máximo de una filosofía cuando reúne todas las filosofías en una única filosofía… El filósofo y el artista proceden orgánicamente, si así puede decirse… Su principio, su idea de unificación, es un germen orgánico que se desarrolla y conforma libremente como una figura contenedora de individuos indeterminados, infinitamente individual, omniconformadora: se trata de una idea que es rica en ideas[232]». «El arte y la ciencia abarcan todo para pasar de lo uno a lo otro y, en consecuencia, rapsódica o sistemáticamente, de lo uno al todo. El profético arte del espíritu, el arte de la adivinación[233]». Y este arte de la sabiduría es evidentemente el de la crítica, a la que Friedrich Schlegel llamará también «adivinatoria[234]».

Para dar expresión a la individualidad de la unidad del arte, Schlegel fue ampliando sus conceptos y recurrió a una paradoja. De otro modo era irrealizable la idea de expresar la suprema universalidad como individualidad. Por su parte, sin embargo, esta idea no tiene en absoluto como último motivo un absurdo, ni siquiera un error; más bien Schlegel simplemente interpretó en ella falsamente un motivo válido y valioso. Este motivo era el esfuerzo de preservar el concepto de la idea del arte del malentendido según el cual éste sería una abstracción de las obras empíricamente existentes. Él quería determinar este concepto en tanto que idea en el sentido platónico, como un *πρότεροιζ τη φύσει*, como el fundamento real de todas las obras empíricas, e incurrió en la antigua confusión entre abstracto y universal cuando creía tener que hacer de él algo individual. Sólo con este propósito define Schlegel con énfasis una y otra vez la unidad del arte, el mismo continuo de las formas, en tanto que obra. Y esta obra invisible es la que acoge en sí la visible sobre la que habla en otro pasaje (véase *supra*, p. 85). Esta concepción asaltó a Schlegel durante el estudio de la poesía griega, desde donde la había trasladado a la poesía en general: «El sistemático Winckelmann, que leía a todos los antiguos como a un solo autor, contemplando todo en su conjunto y

concentrando toda su fuerza en los griegos, mediante la percepción de la absoluta diversidad entre lo antiguo y lo moderno, puso por primera vez los cimientos de una doctrina material de la Antigüedad. Sólo cuando se ha hallado el punto de vista y las condiciones de la absoluta identidad de lo antiguo y lo moderno que fue, es y será, puede decirse que al menos el contorno de la ciencia[235] está acabado, y ya cabe pensar en su desarrollo metódico[236]». «Todos los poemas de la Antigüedad se agregan uno a otro hasta que de masas y miembros cada vez mayores se conforma el todo… Y así, no es verdaderamente una imagen vacía decir que la poesía antigua sería un indivisible y acabado poema único. ¿Por qué no había de ser de nuevo lo que ya fue? De otro modo, se entiende. ¿Y por qué no de un modo más bello y más grande?»[237]. «Todos los poemas clásicos de los antiguos están conectados inseparablemente entre sí, forman un todo orgánico, son, si bien se mira, un sólo poema, el único en que el arte poético mismo aparece perfecto. De modo parecido, en una literatura perfecta todos los libros deben ser sólo un libro[238]». «Así, también lo individual del arte, cuando se capta a fondo, ¡tiene que llevar a un todo inconmensurable! ¿O es que creéis de verdad que todo lo demás, salvo la poesía misma, podría ser en efecto un poema y una obra?»[239]. Para la unidad en devenir de la poesía en su calidad de obra invisible, la ecualización y reconciliación de las formas es el proceso visible y normativo. En último término, la tesis mística de que el arte mismo es una obra —particularmente en torno a 1800 Schlegel la puso en el primer plano de sus pensamientos— está en exacta conexión con el aserto que afirma la indestructibilidad de las obras que se purifican en la ironía. Y ambos asertos explican que en el arte idea y obra no son opuestos absolutos. La idea es obra, y también la obra es idea, si supera la limitación de su forma de exposición[240].

Schlegel hizo de la exposición de la idea del arte en la obra total la tarea de la poesía universal progresiva; esta definición de la poesía no apunta a otra cosa que a esa tarea. «La poesía romántica es una poesía universal progresiva… El tipo romántico de poesía todavía se encuentra en devenir; es más, ésa es su esencia propiamente dicha, eternamente sólo poder llegar a ser, nunca ser perfecta[241]». De ella vale decir: «… una idea no se deja apresar en un aserto. Una idea es una serie infinita de asertos, una magnitud

irracional, impredicable[242], inconmensurable… Pero la ley de su progresión sí puede establecerse[243]». Al concepto de la poesía universal progresiva se le puede adherir de manera particularmente fácil el malentendido modernizante si continúa inadvertida su conexión con el del medio de la reflexión. Ello consistiría en concebir la progresión infinita como una mera función de la indeterminada infinitud de la tarea, por un lado, y de la huera infinitud del tiempo, por otro. Pero ya se ha señalado cuánto luchó Schlegel por la determinidad, la individualidad de la idea, que asigna su tarea a la poesía universal progresiva. La infinitud de la progresión no puede por lo tanto apartar la mirada de la determinidad de su tarea, y si propiamente hablando en esta determinidad ya no existen límites, sin embargo la formulación según la cual para «esta poesía en devenir… no hay límite alguno del progreso, del desarrollo ulterior[244]» puede llevar a error. Pues no pone el acento sobre lo esencial. Lo esencial es más bien que la tarea de la poesía universal progresiva se da del modo más determinado en el medio de las formas en cuanto su dominación y ordenación progresivamente más exacta. «… La belleza… no es… meramente el pensamiento vacío de algo que debe ser producido… sino también un hecho, a saber, uno eterno y trascendental[245]». Y lo es en cuanto continuo de las formas, en cuanto un medio cuya sensibilización, a través del caos en tanto que escenario de la dominación ordenadora, ya se encuentra en Novalis (véase *supra*, p. 39). Tampoco en la siguiente observación de Schlegel es el caos otra cosa que la imagen sensible del medio absoluto. «Pero la belleza suprema, incluso la ordenación suprema, no es, pues, más que la del caos, a saber, una que sólo espera el toque del amor para desplegarse en un mundo armónico…»[246]. No se trata por consiguiente de un progresar en el vacío, de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue e intensificación cada vez más comprehensivos de las formas poéticas. La temporal infinitud en la que tiene lugar este proceso es igualmente una infinitud medial y cualitativa[247]. Por eso la progresividad no es en absoluto lo que se entiende por la expresión moderna de progreso’, no una cierta relación sólo relativa entre los niveles de cultura entre sí. Al igual que toda la vida de la humanidad, es un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de devenir. Si, pese a todo, no cabe

negar que el mesianismo romántico no opera en ellos con toda su fuerza, estos pensamientos no están sin embargo en contradicción con la posición de principio que mantuvo Schlegel frente a la idea del progreso que expresará en *Lucinde*: «¿A qué, pues, esforzarse y progresar sin pausa ni centro? ¿Puede por tanto este *Sturm und Drang* dar savia nutricia o configuración a esa planta infinita de la humanidad que en silencio crece y se forma por sí misma? Porque este inquieto y huero afanarse no es nada más que un vicio nórdico[248]».

El discutido concepto de poesía trascendental puede explicarse en este contexto sin dificultad y, no obstante, con exactitud. Es, como el de poesía universal progresiva, una determinación de la idea del arte. Si éste expone, en concentración conceptual, su relación con el tiempo, el concepto de poesía trascendental nos remite de nuevo al centro sistemático del que surgió la filosofía romántica del arte. Así, expone por consiguiente la poesía romántica como la reflexión poética absoluta; en el mundo intelectual de Friedrich Schlegel durante el período del *Athenäum* la poesía trascendental es exactamente lo que el concepto del yo originario en las *Lecciones Windischmann*. Para demostrarlo sólo hay que seguir con precisión los contextos en los que en Schlegel y Novalis aparece el concepto de lo trascendental. De este modo se descubre que, en todos los casos, nos conducen al concepto de reflexión. Así, dice Schlegel sobre el humor: «su esencia propiamente dicha es la reflexión. De ahí su afinidad con… todo lo que es trascendental[249]». «La tarea suprema de la formación es apoderarse de su sí mismo trascendental, ser al mismo tiempo el yo de suyo[250]», es decir, comportarse reflexivamente. La reflexión trasciende el correspondiente nivel espiritual para llegar así al superior. Por eso dice Novalis refiriéndose al acto de reflexión en la instrospección: «Ese lugar Juera del mundo ya está dado, y ahora puede Arquímedes cumplir su promesa[251]». El origen de la poesía superior desde la reflexión se encuentra aludido en el siguiente fragmento: «Hay en nosotros poemas que parecen tener un carácter totalmente distinto de los demás, pues van acompañados del sentimiento de necesidad, y sin embargo no hay absolutamente ninguna razón externa para ellos. Al hombre se le antoja que toma parte en un diálogo y que algún desconocido ser espiritual lo induce

de manera maravillosa al desarrollo de los más evidentes pensamientos. Este ser debe ser un ser superior, porque entabla relación con él de una manera que no es posible a ningún ser ligado a los fenómenos; debe ser un ser homogéneo, porque lo trata como un ser espiritual y solamente solicita de él la más rara espontaneidad. Este yo superior se comporta con el hombre como el hombre con la naturaleza o el sabio con el niño[252]». Los poemas que surgen de la actividad de ese yo superior son miembros de la poesía trascendental, cuya caracterización se solapa con la idea plasmada en la obra absoluta. «Los poemas operan hasta ahora en su mayor parte dinámicamente; la futura poesía trascendental podría llamarse poesía orgánica. Cuando se la invente, se verá que todos los auténticos poetas han poetizado hasta ahora, sin saberlo, orgánicamente —pero que esa falta de consciencia… tenía un influjo esencial en la totalidad de sus obras—, de tal manera que en su mayor parte sólo en el detalle eran poéticas auténticamente, pero, habitualmente, no poéticas en conjunto[253]». Desde el punto de vista de Novalis, la poesía de la obra en su conjunto depende precisamente del conocimiento de la esencia de la unidad absoluta del arte. La intelección de este claro y sencillo significado del término poesía trascendental' se ha visto dificultada extraordinariamente por una circunstancia particular. A saber, en aquel fragmento que, según su pensamiento fundamental, debería considerarse absolutamente la prueba principal del argumento examinado, Schlegel definiría de otro modo la expresión en cuestión[254], distinguiéndola de un término del que, según su propio uso lingüístico y el de Novalis, debía ser sinónimo. De hecho, poesía trascendental' significa en Novalis —y en buena lógica debería también hacerlo en Schlegel— la reflexión absoluta de la poesía, que en el fragmento en cuestión Schlegel distingue de ella como la poesía de la poesía': «Hay una poesía cuyo uno y todo es la relación entre lo ideal y lo real y que, por consiguiente, por analogía con el lenguaje filosófico del arte, debería llamarse poesía trascendental… Pero así como se concedería poco valor a una filosofía trascendental que no fuera crítica, que no expusiera también al productor junto con el producto y en el sistema de los pensamientos trascendentales no contuviera al mismo tiempo una caracterización del pensamiento trascendental, así también sin duda debería

unificar aquella filosofía los materiales y preliminares trascendentales para una teoría poética de la capacidad poética, que no resultan raros en los poetas modernos, con la reflexión artística y el autorreflejo estético… y representarse a sí misma en cada una de sus representaciones y ser en todas partes al mismo tiempo poesía y poesía de la poesía[255]». Toda la dificultad que el concepto de poesía trascendental supone para la exposición de la filosofía romántica, y la falta de claridad que parece aneja a ella, se deriva del hecho de que, en el fragmento que se acaba de citar, esta expresión no se emplea con referencia al momento reflexivo en la poesía, sino en relación con el cuestionamiento anterior de la relación de la poesía griega con la moderna por parte de Schlegel. Al definir la griega como real y la moderna como ideal[256], Schlegel acuña, con alusión misticista a la disputa filosófica, de índole totalmente diferente, entre el idealismo y el realismo metafísicos y su solución mediante el método trascendental de Kant, el término poesía trascendental'. En cualquier caso, sin embargo, la acepción de Schlegel coincide en última instancia con lo que Novalis llama poesía trascendental y él mismo poesía de la poesía. Pues la reflexión a que se alude en las dos últimas definiciones es precisamente el método para la solución de la aporía estética trascendental' de Schlegel. Mediante la reflexión en la obra de arte misma, se conforma de una parte, como ya se ha explicado, su estricta clausura formal (el tipo griego), la cual aún sigue siendo relativa, pero por otra es redimida de su relatividad y elevada al absoluto del arte mediante la crítica y la ironía (el tipo moderno)[257]. La poesía de la poesía' es la expresión comprehensiva de la naturaleza reflexiva de lo absoluto. Es la poesía consciente de sí misma, y puesto que, según la doctrina protorromántica, la consciencia no es más que una intensificada forma espiritual de aquello de lo que es consciencia, la consciencia de la poesía es poesía ella misma. Es poesía de la poesía. La poesía superior es «ella misma naturaleza y vida…; pero es la naturaleza de la naturaleza, la vida de la vida, el hombre en el hombre; y aun pienso que esta diferencia es verdaderamente lo bastante determinada y decisiva para quienquiera que la perciba[258]». Estas fórmulas no son intensificaciones retóricas, sino definiciones de la naturaleza reflexiva de la poesía trascendental. «Supongo que incluso a propósito de Shakespeare se ha de

reflejar en ti tarde o temprano el arte en el arte[259]», escribe Friedrich Schlegel a su hermano.

El órgano de la poesía trascendental, en cuanto la forma que perdura en lo absoluto tras el hundimiento de las formas profanas, lo define Schlegel como la forma simbólica. En la retrospectiva literaria con que en el año 1803 abre *Europa*, dice de los números de *Athenäum*: «Al comienzo el fin predominante es la crítica y la universalidad, mientras que en las partes posteriores lo esencial es el espíritu del misticismo. No se ha de temer esta palabra[260], pues ella denota el anuncio de los misterios del arte y de la ciencia, que sin tales misterios no merecerían ese nombre; pero también, ante todo, la vigorosa defensa de las formas simbólicas y de su necesidad contra el sentido profano[261]». La expresión forma simbólica' apunta aquí en dos direcciones: en primer lugar, denota la referencia a las diferentes rúbricas conceptuales del absoluto poético, y ante todo a la mitología. El arabesco, por ejemplo, es una forma simbólica que alude a un contenido mitológico. En este sentido, la forma simbólica no pertenecerá a ese contexto. En segundo lugar, representa la impronta del puro absoluto poético en la forma. Así, Schlegel venera a Lessing «por la forma simbólica de sus obras… en virtud de ésta… sus obras pertenecen… al ámbito del arte superior, pues ella precisamente… es el único signo distintivo de éste[262]». Y no otra cosa que la forma simbólica se entiende por la expresión general símbolo' cuando Schlegel dice de la suprema tarea de la poesía que ha «sido ya alcanzada con frecuencia por lo mismo por lo que en todas partes la apariencia de lo finito es puesta en relación con la verdad de lo eterno, y justamente por ello es disuelta en ella:… por símbolos a cuyo través el significado, lo único real en la existencia, ocupa el lugar de la ilusión[263]». Este significado, es decir, la referencia a la idea del arte, se lo confiere la forma simbólica a las formas poético-trascendentales mediante la reflexión. La 'forma simbólica' es la fórmula bajo la cual se resume la importancia de la reflexión para la obra de arte. «La ironía y la reflexión son las propiedades fundamentales de la forma simbólica del poema romántico[264]»; pero, puesto que la reflexión se encuentra también a la base de la ironía y, por tanto, en la obra de arte, es totalmente idéntica a la forma simbólica, habría que decir más exactamente: Las propiedades

fundamentales de la forma simbólica consisten por una parte en una pureza tal de la forma de exposición que ésta es depurada en mera expresión de la autolimitación de la reflexión y distinguida de las formas profanas de exposición[265], consistiendo por otra en la ironía (formal) en que la reflexión se eleva a lo absoluto. La crítica de arte representa esta forma simbólica en su pureza; la libera de todos los momentos extraños a su esencia a los que puede encontrarse ligada en la obra, y termina justamente con la disolución de la obra. Así se impone a la consideración el hecho de que, pese a todas las plasmaciones conceptuales, en el marco de las teorías románticas nunca se puede llegar a la plena claridad en la distinción entre la forma profana y la forma simbólica, y entre la forma simbólica y la crítica. Sólo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden todos los conceptos de la teoría del arte encontrarse incluidos, como en último término ambicionaban los románticos, en el ámbito del absoluto.

Entre todas las formas de exposición hay una en la que los románticos encuentran la autolimitación reflexiva, tanto como la autoextensión, configuradas de la manera más decisiva y pasando indistintamente en esta cima de la una a la otra. Esta forma sumamente simbólica es la novela. Lo que ante todo salta a la vista en esta forma es su carencia de lazos y reglas externos. La novela puede de hecho reflexionar a discreción sobre sí misma, y reflejar en consideraciones siempre nuevas cada nivel de consciencia dado desde una posición superior. El hecho de que alcance por la naturaleza de su forma algo que para otros tan sólo es posible mediante el acto de violencia de la ironía neutraliza en ella la ironía. Pero precisamente porque la novela nunca transgrede su forma, cada una de sus reflexiones puede por otra parte ser contemplada a su vez como limitada por sí misma, pues la que la limita no es una forma reglada de exposición. Esto neutraliza en ella la forma de exposición, que en ella actúa sólo en su pureza, pero no en su rigor. Mientras que esa carencia de lazos exteriores, dada su evidencia, no necesitaba de acentuación, lo que los románticos acentuaron una y otra vez en la forma novela fueron la legalidad y la concentración pura. Es «el espíritu de contemplación y de retorno a sí mismo… una peculiaridad común a toda poesía muy espiritual[266]», dice Schlegel con ocasión de su recensión del *Meister*. La poesía más espiritual es la novela, y su carácter

retardatario es expresión de la reflexión que le es propia: «Por su naturaleza retardataria es por lo que la pieza teatral parece ser afín… a la novela, que pone en aquélla precisamente su esencia[267]», se dice de *Hamlet* en el mismo pasaje. Y Novalis: «La naturaleza retardataria de la novela[268] se muestra especialmente en el estilo[269]». A partir de la consideración de que son los complejos reflexivamente cerrados en sí los que forman la novela, añadirá: «Una novela no se debe escribir como un continuo; debe ser un edificio articulado en cada uno de sus períodos. Cada trocito debe ser algo recortado, limitado, a saber, un todo propio[270]». Es precisamente este modo de escribir lo que Schlegel ensalza en el *Wilhelm Meister*: «En virtud de… la diversidad de masas singulares… cada una de las partes necesarias de una única e indivisible novela se convierte en un sistema para sí[271]». Schlegel tiene la exposición de la reflexión por la suprema legitimación de la maestría de Goethe en esta novela: «La representación de una naturaleza que una y otra vez se intuye a sí misma como hasta el infinito fue la prueba más hermosa que podía dar un artista de la profundidad insondable de su capacidad[272]». La novela es así la forma suprema entre todas las simbólicas, y la poesía romántica la idea de la poesía como tal. Seguramente Schlegel asumió de buena gana, si no la buscó, la ambigüedad implícita en el apelativo 'romántico'. Como es bien sabido, en el uso lingüístico de entonces 'romántico' significaba 'caballeresco', 'medieval', y por detrás de este significado Schlegel, como le gustaba hacer, optó por esconder su propio sentido, que ha de colegirse a partir de la etimología de la palabra. En su significado esencial, por tanto, la expresión 'romántico' se ha de entender absolutamente como 'novelesco'[273], al igual que hace Haym[274], según el cual Schlegel sostiene la doctrina de «que la auténtica novela es un *non plus ultra*, una suma de todo lo poético, y consecuentemente designa este específico ideal poético otorgándole el nombre de 'poema romántico'»[275]. En cuanto es esta suma de todo lo poético, según la entendía la teoría schlegeliana del arte, la novela es por tanto designación del absoluto poético: «Una filosofía de la novela… sería la piedra angular[276]» de una filosofía de la poesía en general. A menudo se pone el acento sobre el hecho de que la novela no es un género entre otros, ni la poesía romántica una más entre otras; se trata de ideas. «Juzgar este

libro según un concepto de género compuesto y nacido de la creencia y la costumbre, de experiencias contingentes y exigencias arbitrarias: es como si un niño quisiera coger la luna y las estrellas con la mano y meterlas en su cajita[277]», se dice del *Wilhelm Meister*.

El romanticismo temprano no sólo clasificó a la novela como la suprema forma de la reflexión en la poesía de su teoría del arte, sino que encontró en ella su más extraordinaria confirmación trascendental en tanto la situaba en una más amplia relación inmediata con su concepción fundamental de la idea de arte. De acuerdo con ésta, el arte es el continuo de las formas, y, según la concepción de los románticos tempranos, la novela es la palpable manifestación de este continuo. Lo es precisamente a través de la prosa. La idea de poesía encontró su individualidad, que es lo que Schlegel buscaba, en la forma de la prosa; pues los románticos tempranos no conocen ninguna determinación que sea más profunda que la de prosa. En esta intuición aparentemente paradójica pero en verdad de sentido muy profundo encuentran un fundamento completamente nuevo de la filosofía del arte. Y en este fundamento estriba lo mismo toda la filosofía del arte del romanticismo temprano como, en especial, su concepto de crítica, por mor de la cual ha habido que conducir hasta aquí la investigación a través de aparentes digresiones. La idea de la poesía es la prosa. Esta es la concluyente determinación de la idea del arte, e incluso el significado propiamente dicho de la teoría de la novela, que sólo así es entendida en su intención profunda, desligada de una referencia exclusivamente empírica al *Wilhelm Meister*. Lo que los románticos entendían por la prosa como la idea de la poesía cabe deducirlo del siguiente pasaje de la carta que Novalis dirigió a A. W. Schlegel el 12 de enero de 1798: «Si la poesía pretende expandirse, sólo puede hacerlo limitándose, contrayéndose, dejando por así decir correr su material inflamable y cuajándose. Cobra de este modo una apariencia prosaica, y sus partes constitutivas no se encuentran en una comunión tan estrecha —ni por tanto bajo leyes rítmicas tan estrictas—, haciéndose más capaz para la representación de lo limitado. Pero sigue siendo poesía: fiel por tanto a las leyes esenciales de su naturaleza; con ello se convierte por así decir en un ser orgánico cuya entera estructura delata su origen en lo fluido, su

naturaleza originariamente elástica, su ilimitación, su aptitud para todo. Sólo la mezcla de sus miembros carece de reglas, mientras que la ordenación de los mismos y su relación con el todo sigue siendo la misma. Cada uno de los estímulos se propaga en ella por todos lados. También aquí los miembros se mueven sólo en torno a aquello que reposa eternamente, alrededor de un todo… Cuanto más simples, más uniformes, y también más tranquilos son aquí los movimientos de las frases, cuanto más concordes sus mezclas en el todo, cuanto más suelta la conexión, cuanto más transparente e incolora la expresión, tanto más perfecta será esta poesía en oposición a la prosa decorativa[278], descuidada y aparentemente dependiente de los objetos. La poesía parece desistir aquí del rigor de sus exigencias, hacerse más complaciente y maleable. Pero a quien se atreva a intentar esta forma de poesía pronto se le hará patente lo difícil que es realizarla perfecta en dicha forma. Esta poesía expandida es precisamente el mayor problema del escritor poético: un problema que sólo puede ser resuelto por aproximación, y que propiamente hablando pertenece a la poesía superior… Hay aquí aún un campo inmenso, un territorio infinito en el sentido más propio. A esa poesía superior se la podría llamar igualmente la poesía del infinito[279]». El medio de la reflexión de las formas poéticas aparece en la prosa, por lo cual a ésta se la puede llamar la idea de la poesía. Es el suelo creador de las formas poéticas: todas son mediatizadas y disueltas en ella como en su canónico fundamento creativo. En la prosa todos los ritmos ligados pasan de uno a otro, y se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica, que es en Novalis el «ritmo romántico[280][281]». «La poesía es la prosa entre las artes[282]». Sólo bajo este punto de vista puede entenderse la teoría de la novela en su intención más profunda y desligarse de la referencia empírica al *Wilhelm Meister*. Puesto que la unidad de toda la poesía como una obra representa un poema en prosa, la novela es la forma poética suprema. Probablemente en alusión a la función unificadora de la prosa dice Novalis: «¿No debería la novela comprender todos los géneros del estilo en una secuencia enlazada diversamente por el espíritu común?»[283]. De un modo menos puro concibió Friedrich Schlegel el elemento prosaico, aunque no tenía respecto a él intenciones menos profundas que Novalis. En su novela modelo *Lucinde*, la multiplicidad de las formas en cuya unificación consiste

la tarea la cultivó por tanto aún más algunas veces que lo puramente prosaico que las colma. En la segunda parte de la novela quiso insertar muchos poemas. Pero ambas tendencias, la multiplicidad de las formas y lo prosaico, tienen en común la oposición a la forma limitada y la aspiración a lo trascendental. Sólo que, aquí y allá, la prosa de Friedrich Schlegel no tanto expone esto como lo postula. La noción de prosa, aunque sin duda determina su espíritu propiamente dicho, ni siquiera en la teoría schlegeliana de la novela se sitúa claramente en el centro. Pues Schlegel la complicó con la doctrina de la poetización del material[284].

La concepción de la idea de la poesía como prosa determina toda la filosofía romántica del arte. Por esa determinidad ha sido históricamente tan rica en consecuencias. No sólo se ensanchó con el espíritu de la crítica moderna, sin haber llegado a ser conocida en sus premisas y en su esencia propiamente dicha, sino que de forma más o menos expresa también penetró en los axiomas filosóficos de escuelas artísticas posteriores, como en el subsiguiente romanticismo francés, y en el neorromanticismo de Alemania. Pero esta concepción filosófica fundamental establece ante todo una peculiar relación en el seno de un círculo romántico más amplio, lo común del cual, tanto como de la escuela más estricta, según se suele admitir en general, resulta inencontrable mientras se busque sólo en el poema y no en la misma medida en la filosofía. Bajo ese punto de vista, en este círculo más amplio, por no hablar de su centro, se sitúa un espíritu que no se puede comprender a través de su mera valoración como poeta en el sentido moderno de la palabra (y ello por más elevado que haya de ser tenido éste), cuya relación con la escuela romántica en la historia de las ideas persiste en la oscuridad cuando resulta inadvertida su particular unidad filosófica con ella. Este espíritu es Hölderlin, y la tesis que establece su relación filosófica con los románticos es la de su aserto sobre la sobriedad del arte. Este aserto es el pensamiento fundamental, absolutamente nuevo en lo esencial y todavía influyente de modo incalculable, de la filosofía romántica del arte, y por él se define la época que quizás haya sido la más grande en la filosofía del arte de occidente. Resulta sin duda evidente cómo conecta ese aserto con el metódico proceder de esa filosofía, con la reflexión. Lo prosaico, donde se plasma en

el modo más alto la reflexión en cuanto principio del arte, es directamente, incluso en el lenguaje ordinario, designación metafórica de lo sobrio. En cuanto postura pensante y circunspecta, la reflexión es de hecho lo contrario del éxtasis, lo contrario de la *μανία* de Platón. Y así como entre los románticos tempranos la luz aparece en ocasiones como símbolo del medio de la reflexión, de la mediación infinita (véase *supra*, p. 39), así también dice Hölderlin:

> Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß
> zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht[285]?

«La circunspección es la musa del hombre más temprana que aspira a la cultura[286]», llega a decir el no filosófico A. W. Schlegel, mientras Novalis califica esto de certero «rayo de luz sobre la más temprana poesía[287]». En una muy peculiar y hermosa imagen habla además de la sobria naturaleza de la reflexión: «¿No es la reflexión sobre sí mismo… de naturaleza consonante[288]?… Canto hacia adentro: mundo interior. Discurso-prosa-crítica[289]». Todo el contexto de la filosofía romántica del arte en su nivel más alto, tal como aún sigue en parte por desarrollar, resulta aludido esquemáticamente en estas palabras.

En sus escritos tardíos Hölderlin trató de reconocer la poesía «sacrosobria[290]» en una profusión de pensamiento del más profundo sentido. Sobre esto sólo citaremos un descollante pasaje a fin de preparar la comprensión de los asertos menos claros pero de idéntico afán de Friedrich Schlegel y Novalis: «Será bueno, para asegurar a los poetas, también entre nosotros, una existencia burguesa, que, también entre nosotros, tomando en cuenta la diferencia de épocas e instituciones, la poesía se eleve a la *μηχανή* de los antiguos. También otras obras de arte, comparadas con las griegas, carecen de fiabilidad; al menos hasta ahora han sido juzgadas por las impresiones que producen más que por su cálculo reglado y restantes procedimientos por los que lo bello es producido. Pero a la poesía moderna le falta especialmente oficio y escuela, a saber, que su procedimiento sea calculado y enseñado, y que, cuando se aprenda, pueda ser siempre

fiablemente repetido en la práctica. A propósito de cada cosa entre los hombres se ha de mirar sobre todo que sea algo, esto es, que sea cognoscible en el medio (*moyen*) de su manifestación, que se pueda determinar y enseñar la manera en que está condicionada. Por eso y por razones superiores necesita especialmente la poesía de principios y límites más característicos y seguros. Y entre ellos se cuenta precisamente ese cálculo reglado[291]». Sobre esto, Novalis: «La auténtica poesía artística es remunerable[292]». «El arte… es mecánico[293]». «La sede del arte propiamente dicho está simplemente en el entendimiento[294]». «La naturaleza engendra, el espíritu hace. *Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui (sic!)-même*[295]». El modo de este hacer es en consecuencia la reflexión. Y el testimonio de esta consciente actividad en la obra son ante todo las «secretas intenciones… de las que en el genio… nunca podemos suponer demasiadas[296]», como dice Schlegel. «… La intencional… elaboración secundaria… de lo mínimo[297]» es un testimonio de maestría poética. De modo radical —a la base de este radicalismo hay cierta falta de claridad— se nos dice en el *Athenäum*: «A menudo se cree ofender a autores con comparaciones con la manufactura. Pero ¿no debe ser el verdadero autor también un fabricante? ¿No debe dedicar toda su vida al negocio de configurar materia literaria en formas que a gran escala sean útiles y conformes a fin?»[298]. «En tanto que el artista… esté inspirado, se encuentra cuando menos, en cuanto a la comunicación, sin duda en un estado iliberal[299]». Los románticos pensaban en obras hechas, colmadas, con espíritu prosaico, cuando formularon la tesis de la indestructibilidad del producto artístico verdadero. Lo que en el rayo de la ironía se desintegra es únicamente la ilusión, pero el núcleo de la obra ha de permanecer indestructible, dado que dicho núcleo no se sostiene en el éxtasis, que puede desmoronarse en todo caso, sino en la intangible forma sobria prosaica. Más aún, por medio del empleo de la razón mecánica la obra se constituye sobriamente incluso en lo infinito —en el valor límite propio de las formas limitadas—. El prototipo de esta constitución mística de la obra, más allá de las formas delimitadas y bellas (poéticas en sentido estricto) en la apariencia, es pues la novela. La ruptura de esta teoría con las concepciones tradicionales de la esencia del arte se manifiesta, finalmente, en el lugar que

reserva a esas formas ‘bellas’ y a la belleza en general. Ya se ha señalado que la forma ya no es expresión de la belleza, sino del arte como la idea misma. En último término, el concepto de belleza debe ser apartado de la filosofía romántica del arte en general, no sólo porque según la concepción racionalista estaba complicado con el de regla, sino sobre todo porque la belleza, en cuanto objeto del ‘deleite’, del placer y del gusto, no parecía casar con la sobriedad estricta que, según la nueva concepción, determinaba sin duda la esencia del arte. «Una doctrina propiamente dicha del arte de la poesía comenzaría con la absoluta diversidad, la separación eternamente irresoluble entre el arte y la belleza bruta[300]… A diletantes expeditivos sin entusiasmo ni lecturas… una tal poética habría de antojárseles lo que un libro de trigonometría a un niño que quisiera dibujar[301]». «Las obras de arte supremas son simplemente desagradables; son ideales que ni pueden ni deben agradar sino es *approximando*, imperativos estéticos[302]». La doctrina según la cual el arte y sus obras no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de una emoción inmediatamente inspirada, sino un medio de las formas que se sustenta en sí mismo, ya no ha caído en el olvido desde el romanticismo, al menos en el espíritu del desarrollo artístico como tal. Si se quisiera llevar hasta sus principios fundamentales la teoría del arte de un maestro tan eminentemente consciente como Flaubert, la de los parnasianos o aquella del círculo de George[303], entre ellos se encontrarían los aquí expuestos. Aquí era preciso formular estos principios fundamentales, y demostrar su origen en la filosofía del temprano romanticismo alemán. Son tan propios del espíritu de esta época que con razón ha podido Kirchner declarar: «Estos románticos querían precisamente apartar lo ‘romántico' de sí, tal como entonces y ahora se lo entiende[304]». «Estoy empezando a amar lo sobrio pero auténticamente progresivo, lo que lleva más allá[305]», escribe Novalis a Caroline Schlegel en 1799. También a este respecto es Friedrich Schlegel quien da la formulación más extremada: «Este es el punto decisivo, que por mor de lo que es más elevado no nos abandonemos tan entera y exclusivamente a nuestro sentimiento[306]».

Queda por concluir la explicación del concepto romántico de crítica de arte en base a las consideraciones precedentes. No se trata ya de una

estructura metódica, la cual ha sido expuesta, sino, más simplemente, de una última determinación de contenido. A este respecto ya se ha dicho que la tarea de la crítica es la consumación de la obra. Schlegel rechaza con vehemencia un fin informativo o pedagógico: «El fin de la crítica, se dice, es ¡formar lectores! — Quien quiera formarse, que se forme a sí mismo. Esto es descortés, pero así son las cosas[307]». Como se ha demostrado, esencialmente la crítica tampoco es enjuiciamiento, expresión de una opinión sobre una obra. Es más bien un producto que en su origen es ciertamente ocasionado por la obra, pero en cuya existencia es independiente respecto a estay, como tal, por principio, no puede diferenciarse de la obra de arte. El fragmento 116 del *Athenäum*, que acomete la síntesis de todos los conceptos, dice de este modo: «La poesía romántica… quiere e incluso debe… fundir genialidad y crítica». Al mismo principio nos conduce también otra declaración del *Athenäum*: «Una llamada *recherche* es un experimento histórico. Su objeto y resultado son un hecho. Lo que deba ser un hecho debe tener una rigurosa individualidad, ser al tiempo un misterio y un experimento, a saber, un experimento de la naturaleza formativa[308]». Lo único nuevo en este contexto es el concepto de hecho, que se vuelve a encontrar en el *Diálogo sobre la poesía*: «Un verdadero juicio artístico……una visión elaborada, totalmente acabada de una obra, es siempre un hecho crítico, si así puede decirse. Pero también sólo un hecho, y justamente por eso es vano trabajo querer motivarlo, pues el motivo mismo debería contener un nuevo hecho o en todo caso una determinación mucho más precisa del primero[309]». Es a través del concepto de hecho como la crítica debe diferenciarse de la manera más nítida del enjuiciamiento —en cuanto mera opinión—. Aquélla no precisa de motivación, como tampoco un experimento, que, al desplegar su reflexión, ella también lleva a cabo en la obra misma. Un enjuiciamiento motivado sería, por supuesto, una incongruencia. La convicción teórica de la suprema positividad de toda crítica propició los logros positivos de los críticos románticos. Estos quisieron no tanto declarar una guerra de guerrillas en contra de lo malo[310] cuanto la consumación de lo bueno y, mediante ésta, la correlativa aniquilación de lo fútil. Esta valoración de la crítica es en último término sustentada por la evaluación plenamente

positiva de su medio, a saber, de la prosa. La legitimación de la crítica, que afronta a ésta en tanto que instancia objetiva de toda producción poética, consiste justamente en su naturaleza prosaica. La crítica es la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra. A este respecto el concepto ‘exposición’ se entiende en el sentido de la química, como producción de un material por medio de un proceso determinado al que otros se someten. Así lo ha entendido Schlegel cuando dice respecto al *Wilhelm Meister* que la obra «no sólo se juzga a sí misma, sino que también se expone a sí misma[311]». La crítica comprende a lo prosaico por tanto en sus dos significados: por su forma de expresión en el que es propio suyo, tal como se expresa en el discurso carente de ataduras; y en el impropio suyo por su objeto, que queda constituido en la consistencia eternamente sobria de la obra. Y en cuanto proceso, tanto como en cuanto producto, esta crítica es necesaria función de la obra clásica.

LA TEORÍA PROTORROMÁNTICA DEL ARTE Y GOETHE

La teoría del arte de los románticos tempranos y la de Goethe se oponen en sus principios[312]. Y ciertamente el estudio de esta oposición amplía enormemente el conocimiento del concepto de crítica de arte. Pues esta oposición significa al mismo tiempo el estadio crítico de esta historia: en la relación en que desde el punto de vista de la historia de los problemas se halla el concepto de crítica de los románticos respecto a la de Goethe sale a la luz de inmediato el puro problema de la crítica de arte. Pero el concepto mismo de crítica de arte se halla en inequívoca dependencia de lo que es centro de la filosofía del arte. Esta dependencia se formula de la manera más nítida en el problema de la criticabilidad de la obra de arte. Que se niegue o se afirme depende totalmente de los conceptos filosóficos fundamentales que sirven de cimiento a la teoría del arte. Todo el trabajo de los románticos tempranos en filosofía del arte puede por tanto resumirse en el hecho de que trataron de demostrar por principio la criticabilidad de la obra de arte. Por su parte, toda la teoría del arte de Goethe respalda la intuición en éste de la incriticabilidad de la obra. No es que sólo ocasionalmente acentuara esta opinión, ni que no escribiera críticas. Goethe no se hallaba interesado en el desarrollo conceptual de esta intuición, y aun en su período tardío, que es lo que aquí se toma en consideración sobre todo, redactó no pocas críticas. Pero en muchas de ellas se encontrará una cierta contención irónica no sólo frente a la obra, sino también frente al propio cometido, y en todo caso la intención de dichas críticas sólo era pedagógica y exotérica.

La categoría bajo la que los románticos conciben el arte es la de la idea. La idea es la expresión de la infinitud del arte y su unidad, pues la unidad romántica es una infinitud. Todo lo que los románticos dicen sobre la esencia del arte es determinación de su idea, lo mismo que la forma, que en su dialéctica de autolimitación y autoelevación expresa la de unidad e infinitud en la idea. Por 'idea' se entiende en este contexto el *a priori* de un método, al cual corresponde el ideal en cuanto el *a priori* del contenido asignado. Los románticos no conocen un ideal del arte. Simplemente consiguen una apariencia de éste mediante solapamientos del absoluto poético como la moralidad y la religión. Todas las determinaciones que dio Friedrich Schlegel sobre el contenido del arte, especialmente en *Diálogo sobre la poesía*, carecen, al contrario que su concepción de la forma, de toda referencia más precisa a lo peculiar del arte, por no hablar de que él hubiera encontrado un *a priori* de este contenido. Y de un *a priori* semejante parte la filosofía del arte de Goethe. Su motivo motor es la pregunta por el ideal del arte. También el ideal es una unidad conceptual suprema, la del contenido. La suya es por lo tanto una función completamente distinta de la de la idea. No se trata de un medio que oculte en sí y que configure a partir de sí lo que es el conjunto de las formas, sino una unidad de distinta índole. Y sólo es aprehensible en la limitada pluralidad de contenidos puros en que se desintegra. El ideal se manifiesta por consiguiente en un discontinuo limitado, armónico, de contenidos puros. En esta concepción entra Goethe en contacto con los griegos. La idea de las musas bajo la soberanía de Apolo es, interpretada desde la filosofía del arte, la de los contenidos puros de todo el arte. Los griegos contaban nueve de tales contenidos, y ciertamente ni su índole ni su número estaban determinados arbitrariamente. La quintaesencia de los contenidos puros, el ideal del arte, puede por tanto llamarse lo musaico. Del mismo modo que la estructura interna del arte, al contrario que la ideal, es discontinua, así también la conexión de este ideal con el arte no se da en un medio, sino que se define por refracción. En ninguna obra cabe encontrar los contenidos puros como tales. Goethe los llamará los arquetipos. Y es que las obras no pueden alcanzar esos arquetipos invisibles —pero intuitivos— a cuyas guardianas los griegos conocían con el nombre de musas, sino que sólo

podrán asemejárseles en mayor o menor grado. Y este asemejarse’, que es lo que determina la relación de las obras con los arquetipos, debe quedar a salvo de un pernicioso malentendido materialista. Por principio no puede conducir a la igualdad, ni puede alcanzarse por imitación. Pues los arquetipos son siempre invisibles, y el ‘asemejarse’ denota precisamente la relación de lo supremo perceptible con lo por principio únicamente intuible. Lo a este respecto objeto de la intuición es la necesidad de devenir completamente perceptible que tiene el contenido que en el sentimiento se anuncia como puro. Captar esta necesidad es intuir. El ideal del arte en cuanto objeto de la intuición lo constituye por tanto la perceptibilidad necesaria, que nunca aparece pura en la obra de arte misma en cuanto que ésta sigue siendo objeto de percepción. Para Goethe las obras de los griegos estaban entre aquellas que más se aproximaban a los arquetipos, convirtiéndose para él, por así decir, en arquetipos relativos, o en prototipos. En cuanto obras de los antiguos, estos prototipos nos presentan una doble analogía con los arquetipos mismos; son, como éstos, perfectos en el doble sentido de la palabra: son en efecto consumados y acabados. Pues arquetipo sólo puede ser una figura plenamente concluida. No es en el eterno devenir, en el movimiento creador en el medio de las formas, donde se halla, según la concepción de Goethe, la fuente originaria de la que surge el arte. Sus arquetipos no los crea el arte mismo: éstos se hallan, antes que cualquier obra creada, en aquella esfera del arte en la que éste no es creación, sino naturaleza. Aprehender la idea de la naturaleza y con ello hacerla apta para el arquetipo de la naturaleza (para el contenido puro) fue en último término el afán de Goethe en la indagación de los fenómenos originarios. Por tanto, en un sentido más profundo, el aserto de que la obra de arte copia a la naturaleza puede ser correcto con sólo que la naturaleza misma, pero no la verdad de la naturaleza, se entienda precisamente como contenido de la obra de arte. De ahí se sigue que el correlato del contenido, lo representado (por tanto la naturaleza), no puede ser comparado con el contenido. El concepto de lo representado’ es de doble sentido. Y aquí no tiene el significado de la representación’, dado que ésta es idéntica al contenido. Por lo demás, este pasaje capta el concepto de verdadera naturaleza —enlazando con lo dicho más arriba sobre la intuición— como idéntico sin

más al ámbito de los arquetipos, fenómenos originarios o ideales, sin preocuparse del concepto de naturaleza en cuanto objeto de la ciencia. Pero no es aceptable definir de manera totalmente ingenua el concepto de naturaleza en tanto que concepto de la teoría del arte. Acuciante es más bien plantearse la pregunta por cómo aparece la naturaleza a la ciencia, y el concepto de intuición quizá no contribuiría a su respuesta, pues se mantiene en efecto en el interior de la teoría del arte (aquí en el lugar en que se trata de la relación entre obra y arquetipo). Lo representado sólo puede ser visto en la obra; fuera de ésta, tan sólo intuido. Un contenido de una obra de arte fiel a la naturaleza presupondría que la naturaleza es el parámetro por el cual se mediría; pero este mismo contenido debe ser naturaleza visible. Goethe piensa en el sentido de la sublime paradoja de aquella antigua anécdota según la cual los gorriones volaban hacia las uvas del gran maestro griego. Pero los griegos no eran antinaturalistas, y la exagerada fidelidad a la naturaleza que refiere el relato parece sólo una paráfrasis grandiosa de la verdadera naturaleza como contenido de las obras. Ahora bien, en cualquier caso aquí todo dependería de la definición más precisa del concepto de ‘naturaleza verdadera’, en la medida en que esta ‘verdadera’ naturaleza visible que debe constituir el contenido de la obra de arte no sólo no debe ser identificada sin más con la aparente naturaleza visible del mundo, sino más bien incluso en primer término rigurosamente distinguida de ella desde el punto de vista conceptual, mientras que después habría de plantearse el problema de una más profunda identidad esencial de la ‘verdadera’ naturaleza visible en la obra de arte y la naturaleza presente (quizás invisible y tan sólo intuible, protofenoménica) en lo que son los fenómenos de la naturaleza visible. Y éste se resolvería de un modo posible y paradójico tal que sólo en el arte, pero no en la naturaleza del mundo, resultaría visible imitativamente la naturaleza verdadera, intuible, protofenoménica, mientras que en la naturaleza del mundo estaría ciertamente presente pero oculta (estaría oscurecida por el fenómeno).

Pero con este modo de ver se establece que toda obra singular subsiste en cierta medida de modo contingente frente al ideal del arte, bien se llame a su contenido puro lo musaico o la naturaleza, ya que en ésta se busca, como Goethe, un nuevo canon musaico. Pues ese ideal no es creado, sino

que, en su determinación epistemológica, se trata de una idea en el sentido platónico, y en su idea se encuentran encerrados la unidad y la ausencia de comienzo, lo eleáticamente estásico en el arte. Las obras singulares participan sin duda de los arquetipos, pero del reino de éstos a las obras no hay una transición, como la que en cambio sí se da en el medio del arte, de la forma absoluta a las singulares. Así, en la relación con el ideal, la obra singular se queda, por así decir, en torso[313]. Es un esfuerzo aislado por representar el arquetipo, y sólo como prototipo puede perdurar junto a otros que le sean semejantes, pero éstos nunca pueden crecer vitalmente juntos hasta alcanzar la unidad del ideal.

Sobre la relación de las obras con lo incondicionado y por tanto entre sí, Goethe pensó en términos de renuncia. Pero en el pensamiento romántico todo se rebelaba contra esta solución. El arte era aquel ámbito en el que el romanticismo se afanó por llevar a cabo de la manera más pura la reconciliación inmediata de lo condicionado con lo incondicionado. En cualquier caso, en su primer período, Friedrich Schlegel aún se hallaba próximo a la concepción de Goethe, y la formula muy concisamente cuando define el arte griego como aquel «cuya historia particular sería la universal historia natural del arte», e inmediatamente añade: «… el pensador… ha menester de… una intuición perfecta. En parte como ejemplo y prueba de su concepto, en parte como hecho y documento de su investigación… La ley pura es vacía. Para llenarla… es necesario… un supremo arquetipo estético… Ninguna otra palabra más que imitación para la acción de quien se apropia de la legitimidad de ese arquetipo[314]». Pero lo que, a medida que iba llegando a su propia posición, prohibía a Schlegel esta solución era el hecho de que conduce a una valoración sumamente condicionada de la obra singular. En el mismo ensayo en que se afana por determinar su punto de vista en devenir, ya contrapone en el fondo necesidad, infinitud e idea a la imitación, la perfección y el ideal en cuanto dice: «Los fines del hombre son en parte infinitos y necesarios, y en parte limitados y contingentes. El arte es por lo tanto… un arte libre de ideas[315]». Mucho más resueltamente dice luego del arte, hacia el cambio de siglo: «Cada miembro…, en este supremo producto del espíritu humano, quiere ser al mismo tiempo el todo, y si este deseo fuese realmente inalcanzable, como… los sofistas quieren

hacernos creer, preferiríamos al punto abandonar el por entero nulo y falso comienzo[316][317]». «Cada poema, cada obra, debe significar el todo, significarlo real y efectivamente, y en virtud del significado… serlo también real y efectivamente[318]». La superación de la contingencia, del carácter de torso de las obras, es pues la intención en el concepto de forma de Friedrich Schlegel. Respecto al ideal el torso es una figura legítima, pero en el medio de las formas carece de lugar. La obra de arte no puede ser un torso, debe ser móvil momento transitorio en la forma viva trascendental. En tanto que la obra se limita en su forma, se hace transitoria en la figura contingente, pero eterna en la figura transitoria por medio de la crítica[319].

Los románticos querían hacer absoluta la legitimidad de la obra de arte. Pero el momento de lo contingente tan sólo a partir de la disolución de la obra puede disolverse o más bien transformarse en algo legítimo. Por eso los románticos tuvieron que mantener consecuentemente una polémica radical contra la doctrina goethiana de la validez canónica de las obras griegas. No podían reconocer los prototipos, obras autónomamente cerradas en sí, figuras acuñadas definitivamente y exentas de eterna progresión. Y fue Novalis quien con más arrogancia e ingenio se volvió contra Goethe: «La naturaleza y la intelección de la naturaleza nacen al mismo tiempo[320], como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad; pues mucho se yerra si se cree que la Antigüedad existe. Tan sólo ahora la Antigüedad comienza a nacer… Pasa con la literatura clásica como con la Antigüedad; propiamente hablando, no se nos ha dado —no está presente—, sino que debe ser producida por nosotros. Sólo mediante el estudio diligente e ingenioso de los antiguos nace para nosotros una literatura clásica que los mismos antiguos no tenían[321]». «Sólo que no se crea tampoco demasiado rígidamente que la Antigüedad y lo perfecto estén ya hechos; hechos como lo que nosotros llamamos un hecho. Están hechos tal como la amada por el signo acordado del amigo en la noche, como las chispas por el contacto con el conductor o la estrella por el movimiento en el ojo[322]». Es decir, nace sólo allí donde un espíritu creador la reconoce, no se trata de un hecho en el sentido goethiano. La misma afirmación puede leerse en otro pasaje: «Los antiguos son al mismo tiempo productos del futuro y del pasado[323]». E inmediatamente después: «¿Hay una Antigüedad central o un espíritu

universal de los antiguos?». La cuestión coincide con la tesis de Schlegel sobre la unidad constitutiva de la poesía antigua, y ambas han de entenderse como anti-clasicistas. Lo mismo que sucede con las obras antiguas, lo que para Schlegel también vale es disolver los géneros antiguos los unos en los otros. «Era en vano que los individuos expresaran completamente el ideal de su género si los géneros mismos no se hallaban también… rigurosa y nítidamente aislados. Pero trasponerse… arbitrariamente ora en esta, ora en aquella esfera…, eso sólo lo puede realizar un espíritu que contenga en sí todo un sistema de personas, y en cuyo interior haya… madurado… el universo[324]». En consecuencia: «Todos los géneros poéticos clásicos en su rigurosa pureza son ahora ridículos[325]». Y finalmente: «No se puede obligar a nadie a tener a los antiguos por clásicos o por antiguos; eso depende de máximas en todo caso[326]».

La relación de las otras de arte con el arte la definen los románticos como infinitud en la totalidad; es decir, en la totalidad de las obras es donde se cumple la infinitud del arte: Goethe la define como unidad en la pluralidad; es decir: en la pluralidad de las obras se encuentra siempre de nuevo la unidad del arte. Aquella infinitud es la de la forma pura, y esta unidad en cambio la del contenido puro[327]. La cuestión de la relación entre la teoría del arte goethiana y la romántica coincide por tanto con la cuestión de la relación del contenido puro con la forma pura (y rigurosa en cuanto tal). Es en esta esfera donde se ha de resaltar la cuestión, a menudo engañosamente planteada con respecto a la obra singular y ahí nunca resoluble con toda precisión, de la relación entre forma y contenido. Pues éstos no son sustratos en el producto empírico, sino distinciones relativas en él, operadas en base a necesarias distinciones puras de la filosofía del arte. La idea del arte es la idea de su forma, lo mismo que su ideal es el ideal de su contenido. La cuestión sistemática fundamental de la filosofía del arte puede también formularse en consecuencia como la cuestión de la relación entre la idea y el ideal del arte. La presente investigación no puede traspasar el umbral de esta cuestión, sino que podía desarrollar únicamente un contexto de la historia de los problemas hasta el punto en que aludía con plena claridad al sistemático. Aun hoy en día es legítima esta posición de la filosofía alemana del arte en torno a 1800, tal como se expone en las teorías

de Goethe y de los románticos tempranos. Pero ni los románticos ni Goethe llegaron a resolver esta cuestión, más aun, ni siquiera la plantearon. Realizaron juntos su trabajo con el fin de exponerla al pensamiento de la historia de los problemas. Pero sólo el sistemático puede resolverla. Los románticos, como ya se ha subrayado, no fueron nunca capaces de concebir el ideal del arte. Queda por observar que la solución de Goethe al problema de la forma no posee el alcance filosófico de su determinación del contenido del arte. Porque Goethe interpreta la forma artística como estilo. El vio, sin embargo, en el estilo el principio formal de la obra de arte, sólo por tener a la vista un estilo más o menos determinado históricamente: la representación tipificadora. Los griegos lo representaban para las artes plásticas, mientras para la poesía él mismo aspiraba a convertirse en su prototipo. Pero a pesar de que el arquetipo lo constituye el contenido de la obra, en modo alguno necesita el tipo determinar su forma. Con el concepto de estilo no brindó Goethe por tanto ninguna aclaración filosófica del problema de la forma, sino tan sólo una indicación sobre lo normativo de ciertos prototipos. La intención que le abrió las profundidades del problema del contenido del arte se convirtió con ello, ante el problema de la forma, en fuente para un naturalismo sublime. Como también respecto de la forma debía mostrarse un arquetipo, una naturaleza, había que hacer arquetipo de la forma —pues la naturaleza en sí no podía serlo— de, por así decir, una naturaleza del arte —pues eso es el estilo en este sentido—. Algo que vio Novalis muy nítidamente, y lo descalifica llamándolo goethiano: «los antiguos son de otro mundo, han caído aquí como del cielo[328]»). Con esto define de hecho la esencia de esta naturaleza artística que Goethe representa en el estilo en tanto que arquetipo. Pero el concepto de arquetipo pierde su sentido para el problema de la forma en cuanto se lo ha de pensar como su solución. Circunscribir el problema del arte en toda su amplitud, según la forma y el contenido, mediante el concepto de arquetipo es el privilegio de los pensadores antiguos, que a veces plantean las más profundas cuestiones de la filosofía en forma de soluciones directamente míticas. En último término también un mito cuenta el concepto goethiano de estilo. La objeción contra él podría igualmente levantarse sobre la base de la indistinción en él dominante entre forma de la representación y forma

absoluta. Pues del problema de la forma considerado como la cuestión de la forma absoluta queda por distinguir la cuestión de la forma de la representación. Por lo demás, apenas es menester subrayar que en Goethe esta última tiene un significado totalmente distinto que en los románticos tempranos. En él es la medida que fundamenta la belleza y que se manifiesta en el contenido. Pero el concepto de medida queda lejos del romanticismo, el cual no respetaba ningún *a priori* del contenido, ni admitía en el arte nada por medir. Con el concepto de belleza rechazaba no sólo la regla, sino también la medida, y así su poesía no es tanto desregulada cuanto desmedida.

La teoría goethiana del arte no deja sólo irresuelto el problema de la forma absoluta, sino también el problema de la crítica. Pero mientras reconoce el primero de forma velada y está llamada a expresar la grandeza de dicha cuestión, parece al tiempo estar negando el último. De hecho, la crítica de la obra de arte no es ni necesaria ni posible según la intención última de Goethe. En todo caso podría ser menester una indicación de lo bueno, así como una advertencia contra lo malo, mientras el juicio apodíctico sobre obras es posible para aquel artista que tiene una intuición del arquetipo. Pero Goethe se niega a reconocer la criticabilidad como momento esencial en la obra de arte. Desde su punto de vista, la crítica metódica, esto es, objetivamente necesaria, resulta imposible. Pero en el arte romántico la crítica no es sólo posible y necesaria, sino que en su teoría se da ineludiblemente la paradoja de una valoración de la crítica superior a la valoración de la obra. Ni siquiera en sus críticas tienen, pues, los románticos consciencia del nivel que el poeta ocupa por encima del recensor. El cultivo de la crítica y el de las formas, pues en ambos prestaron los máximos servicios, se encuentran ínsitos en su teoría como profundísima tendencia. En esto alcanzaron plena unanimidad de acción y pensamiento, y precisamente esto cumple lo que, según sus convicciones, pasaba por lo supremo. La falta de productividad poética que a veces se atribuye en particular a Friedrich Schlegel no pertenece a su imagen en sentido estricto. Pues, primordialmente, él no deseaba ser poeta en el sentido de productor de obras. La absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, era para él sin duda lo supremo. Esto puede ilustrarse

en una imagen como generación del deslumbramiento en la obra. Y este deslumbramiento —la luz sobria— provoca la extinción de la pluralidad de las obras. Es la idea.

ESCRITOS CITADOS

FUENTES[329]

JOHANN GOTTLIEB FICHTE: *Sämtliche Werke [Obras completas],* edición de I. H. Fichte, 9 vols., en 3 secciones, Berlín, 1845-1846.
Cit. Fichte (se trata siempre sólo del primer volumen).

FRIEDRICH SCHLEGEL: *1794-1802. Seine prosaische Jugendschriften [1794-1802 Sus escritos de juventud en prosa]*, edición de J. Minor, 2 vols., 2.ª ed., Viena, 1906.
Cit. *Jugendschriften* (no obstante, los fragmentos del *Lyceum* y el *Athenäum*, así como los de *Ideen*, se citan con estos títulos seguidos de la indicación del número que tienen en Minor).

—, *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts [Lecciones filosóficas de los años 1804 hasta 1806. Junto a fragmentos de contenido principalmente filosófico-teológico],* edición de C. J. H. Windischmann. Suplemento a *Friedrich von Schlegel's sämmtliche Werke [Obras completas de Friedrich von Schlegel*], 4 partes en 2 vols., 2.ª ed., Bonn, 1846.
Cit. *Vorlesungen* (se trata siempre del segundo volumen).

—, *Lucinde. Ein Roman [Lucinde. Una novela],* [Philip Reclam], Universal-Bibliothek, [n.º] 320, Leipzig, s. a.
Cit. *Lucinde*.

—, *August Wilhelm y Friedrich Schlegel*, en antología editada por Oskar F. Walzel, Stuttgart [1892] (*Deutsche National-Literatur [Literatura nacional alemana*], edición de Joseph Kürschner, vol. 143).
Cit. Kürschner.
—, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm [Cartas de Friedrich Schlegel a su hermano August Wilhelm]*, edición de Oskar F. Walzel, Berlín, 1890.
Cit. *Briefe*.

NOVALIS: *Schriften [Escritos]*, nueva edición crítica con motivo del legado manuscrito de Ernst Heilborn**[330]**, 2 vols., Berlín, 1901.
Cit. *Schriften* (se trata siempre del primer volumen).
—, *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel [Correspondencia con Friedrich y August Wilhelm, Charlotte y Caroline Schlegel]*, edición de J. M. Raich, Maguncia, 1880.
Cit. *Briefwechsel*.
—, *Aus Schleiermacher's Lehen. In Briefen. [De la vida de Schleiermacher. En cartas]*, preparadas para la edición por Ludwig Jonas, editadas tras su muerte por Wilhelm Dilthey, 4 vols., Berlín, 1858-1865.
Cit. *Ídem*.

WILHELM DILTHEY: *Leben Schleiermachers [Vida de Schleiermacher]*, vol. I. Además: *Denhmale der innern Entwicklung Schleiermachers [Recuerdos de la evolución interna de Schleiermacher]*, Berlín, 1870.
Cit. *Ídem*.

CAROLINE: *Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. un F. Schlegel, J. Schelling u. a. nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel u. a. [Cartas a su hermana, su hija Auguste, la familia Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. y

F. Schlegel, J. Schelling entre otros y junto a cartas de A. W. y Fr. Schlegel entre otros], edición de G. Waitz, 2 vols., Leipzig, 1871.
Cit. *Idem*.

GOETHE: *Werke [Obras]*, editadas por encargo de la Gran Condesa Sofía de Sajonia, 4 partes, Weimar, 1887-1914.
Cit. *W. A.*

HÖLDERLIN: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición histórico-crítica, con la colaboración de Freidrich Seebaft, al cuidado de Norbert v. Hellingrath, 6 vols, (hasta ahora aparecidos 3 vols.), Múnich/Leipzig, 1913-1916.
Cit. Hölderlin.

—, *Untreue der Weisheit [Traición de la sabiduría]*, manuscrito inédito de las colecciones del cabildo de Neuburg, en *Das Reich [El imperio]*, revista cuatrimestral, 1.er año, Múnich, 1916 (impresión única).
Cit. *Idem*.

BIBLIOGRAFÍA SEGÚN LOS AUTORES CITADOS

SIEGBERT ELKUß: *Zur Beurteilungder Romantik undzur Kritik ihrer Erforschung [Para el enjuiciamiento del romanticismo y para la crítica de su exploración]*, edición de Franz Schulz, Múnich/Berlín, 1918 (Historische Bibliothek, vol. 39).

CARL ENDERS: *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens [Friedrich Schlegel. Las puentes de su ser y devenir]*, Leipzig, 1913.

R[UDOLF] HAYM: *Die Romantische Schule. Fin Beitragzur Geschichte des deutschen Geistes [La escuela romántica. Una contribución a la historia del espíritu alemán]*, Berlín, 1870.

RICARDA HUCH: *Blüthezeit der Romantik [Apogeo del romanticismo]*, 2.ª edición, inalterada, Leipzig, 1901.

ERWIN KIRCHER: *Philosophie der Romantik [Fdosofia del romanticismo]*, editada a partir del legado, Jena, 1906.

PAUL LERCH: *Friedrich Schlegels philosophischer Anschauungen in ihre Entwicklung und systematischen Ausgestaltung [Concepciones de Friedrich Schlegel en su desarrollo y configuración sistemática]*, Berlín, 1905. Diss. en Erlanger.

FRIEDA MARGOLIN: *Die Theorie des Romans in der Frühromantik [La teoría de la novela en el romanticismo temprano]*, Stuttgart, 1909. Diss. en Berna.

CHARLOTTE PINGOUD: *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels [Líneas fundamentales de la doctrina estética de Fr. Schlegel]*, Stuttgart, 1914. Diss. en Múnich.

MAX PULVER: *Romantische Ironie und romantische Komôdie [Ironía romántica y comedia romántica]*, St. Gallen, 1912. Diss. en Friburgo.

ELISABETH ROTTEN: *Goethes Urphänomen und dieplatonische Idee [El fenómeno originario en Goethe y la idea platónica]*, Gießen, 1913. (Trabajos filosóficos editados por Hermann Cohen y Paul Natorp, vol. 8, cuaderno I.)

HEINRICH SIMON: *Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis [Los fundamentos teóricos del idealismo mágico de Novalis]*, Heidelberg, 1905. Diss. en Friburgo.

WILHELM WINDELBAND: *Die Geschichte der neueren Philosophie in ihren Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den*

besonderen Wissenschaften [La historia de la filosofía moderna en su conexión con la cultura general y las ciencias particulares], vol. 2: *Die Blütezeit der deutschen Philosophie. Von Kant bis Hegel und Herbad [El apogeo de la filosofía alemana. De Kant a Hegel y Herbart]*, 5.ª edición, Leipzig, 1911.

LAS ‘AFINIDADES ELECTIVAS’ DE GOETHE[331]

Dedicado a Juta Cohn

I

Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf
In die Augen.

KLOPSTOCK[332]

La bibliografía existente sobre obras literarias sugiere que la exhaustividad en semejantes investigaciones debe cargarse en la cuenta de un interés filológico más que de uno crítico. Por eso el siguiente estudio de Las afinidades electivas, que también entra en detalles, podría fácilmente inducir a error sobre la intención con que se ofrece. Podría parecer un comentario; y sin embargo, está pensado como crítica. La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea ésta, tanto más discreta e íntimamente ligado se encuentra a su contenido objetivo. Según esto, si se revelan como duraderas precisamente aquellas obras cuya verdad está más profundamente inmersa en su contenido objetivo, en el transcurso de esa duración los *realia* se hallan en la obra ante los ojos del espectador tanto más claramente cuanto más se van extinguiendo en el mundo. Pero con ello contenido objetivo y contenido de verdad, unidos en su período temprano, aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene

siempre igualmente oculto cuando despunta el primero. Para cualquier crítico posterior, la interpretación de lo chocante y extraño, a saber, del contenido objetivo, se convierte cada vez más, por consiguiente, en condición previa. Se lo puede por tanto comparar con el paleógrafo ante un pergamino cuyo desvaído texto está cubierto por los trazos de un escrito más fuerte que a él se refiere. Así como el paleógrafo con la del último, el crítico debería comenzar por la lectura del comentario. Y de ahí surge de pronto un criterio inapreciable de su juicio: sólo ahora puede plantear la pregunta crítica fundamental acerca de si la apariencia del contenido de verdad se debe al contenido objetivo o la vida del contenido objetivo al contenido de verdad. Pues al separarse éstos en la obra, deciden sobre su inmortalidad. En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica, y por eso mismo incrementa su fuerza la distancia histórica. Si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo vivido.

La mayoría de las veces, al escritor, lo mismo que al público de su tiempo, no se les ocultará ciertamente la esencia, pero sí el significado, de los realia en la obra. Pero, puesto que sólo sobre el fondo de los realia se destaca lo eterno de la obra, en ésta toda crítica contemporánea, por elevada que sea, capta más la verdad en movimiento que la que está en reposo, más el efecto temporal que el ser eterno. Sin embargo, por valiosos que sean los realia para la interpretación de la obra, apenas será necesario decir que la creación goethiana no se puede considerar como la de un Píndaro. Más bien, seguramente nunca ha habido un período al que haya sido más extraña que al de Goethe la idea de que los contenidos esenciales de la existencia puedan plasmarse en el mundo de las cosas, y aún más, que no puedan consumarse sin tal plasmación. La obra crítica de Kant y la Obra elemental de Basedow[333], la una dedicada al sentido, la otra a la contemplación de la experiencia de entonces, dan testimonio muy distinto pero en igual medida

concluyente de la pobreza de sus contenidos objetivos. En este rasgo determinante de la Ilustración alemana —si no de la europea en su conjunto — se puede percibir una premisa indispensable de la obra kantiana por un lado, y de la creación goethiana por otro. Pues precisamente en la época en que la obra de Kant estaba ya acabada y el itinerario por el ralo bosque de lo real ya estaba trazado, comenzó la búsqueda goethiana de las semillas de eterno crecimiento. Así llegó una orientación del clasicismo que trataba de aprehender menos lo ético e histórico que lo filológico y mítico. En efecto, no apuntaba su pensamiento a las ideas en devenir, sino a los contenidos formados, según los conservaban el idioma y la vida. Tras Herder y Schiller, el timón pasó a Goethe y a Wilhelm von Humboldt. Y si a sus contemporáneos se les escapó el renovado contenido objetivo presente en las últimas obras de Goethe, en las que aquél no se acentuaba, como sí sucedía en el *Diván*, esto sucedió porque, en total contraste con el fenómeno correspondiente en la vida antigua, la misma búsqueda de dicho contenido les resultaba extraña.

Qué claros eran en los espíritus más sublimes de la Ilustración el barrunto del contenido o la intelección de la cosa, y qué incapaces sin embargo eran ellos mismos de elevarse a la contemplación del contenido objetivo, es algo que resulta forzosamente patente respecto al matrimonio. En éste, en tanto que una de las plasmaciones más estrictas y objetivas del contenido vital humano, se manifiesta al mismo tiempo, por vez primera, en *Las afinidades electivas* goethianas, la nueva perspectiva del escritor, dirigida a la consideración sintética de los contenidos objetivos. La definición kantiana del matrimonio en *La metafísica de las costumbres*, en la que se piensa de cuando en cuando únicamente como ejemplo de pauta rigurosa o como curioso testimonio de senilidad, es el producto más sublime de una *ratio* que, insobornablemente fiel a sí misma, logra penetrar en el contenido objetivo de un modo infinitamente más profundo de lo que hace una raciocinación sentimental. Ciertamente, el mismo contenido objetivo, que sólo se hace patente a la contemplación filosófica —o más exactamente: a la experiencia filosófica—, permanece oculto para ambas, pero, mientras

que una nos conduce a lo falto de suelo, la otra acierta exactamente en el fundamento sobre el cual se constituye el conocimiento verdadero. Así explica, por tanto, el matrimonio como «el enlace de dos personas de distinto sexo para la mutua y vitalicia posesión de sus propiedades sexuales. — El fin de engendrar hijos y educarlos siempre puede ser un fin de la naturaleza, para el cual implantó ésta la inclinación recíproca de los sexos; pero para la legitimidad de esta unión suya no se exige que el hombre que se casa tenga que proponerse dicho fin; pues de lo contrario, cuando la procreación cesara, el matrimonio se disolvería por sí mismo[334]». Por supuesto, el error más grande del filósofo fue creer que a partir de esta definición de la naturaleza del matrimonio podía establecer su posibilidad e incluso su necesidad moral por deducción, y confirmar con ello de tal modo su realidad jurídica. Evidentemente, de la naturaleza objetiva del matrimonio sólo era deducible su abyección, y en ésta es en lo que imprevistamente se desemboca en Kant. Es más, lo único decisivo es que, respecto a la cosa, su contenido nunca se comporta deductivamente, sino que debe ser considerado como el sello que la representa. Así como, por ejemplo, la forma de un sello es indeducible de la materia de la cera, indeducible de la finalidad de su precinto, e indeducible incluso del molde, en el cual es cóncavo lo que allí es convexo, y así como el sello es sólo comprensible para el que alguna vez haya tenido la concreta experiencia del sellado y sólo evidente para quien conoce a aquel al que las iniciales que figuran no hacen sino aludir, así el contenido de la cosa no cabe deducirlo en absoluto ni de la intelección de su estado, ni de la averiguación de su determinación, ni aun del barrunto de su contenido, sino que únicamente es comprensible en el seno de la experiencia filosófica de lo que es su divina acuñación, que resulta evidente únicamente a la contemplación dichosa del nombre divino. De tal manera que, en último término, la intelección acabada del contenido objetivo de las cosas existentes coincide finalmente con aquélla de su contenido de verdad, y el contenido de verdad se nos revela como el del contenido objetivo. Su distinción —y con ella la del comentario y la crítica misma de las obras— no es sin embargo ociosa en la medida en que aspirar a la inmediatez en ninguna parte es más confuso que en el lugar que nos ocupa, donde el estudio de la cosa y su determinación,

como el barrunto de su contenido, han de preceder a toda experiencia. En la determinación objetiva del matrimonio, la tesis de Kant resulta perfecta; y en la consciencia de su falta de barrunto, sublime. ¿O es que uno, divertido por sus asertos, puede olvidar lo que los precede? El comienzo de ese párrafo nos dice: «La comunidad sexual (*commercium sexuale*) es el uso recíproco que hace un ser humano de los órganos y capacidad sexuales de otro (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*), y tal uso es o bien natural (por el que puede engendrarse un semejante) o antinatural, y éste, a su vez, o el uso hecho por persona del mismo sexo o el de un animal de especie diferente de la humana[335]». Hasta aquí Kant. Si a esta cita de *La metafísica de las costumbres* se le pone al lado *La flauta mágica* de Mozart, parece estar exponiéndose las concepciones más extremas y al mismo tiempo más profundas que del matrimonio tuvo aquella época. Pues, en la medida en que en general esto le es posible a una ópera, *La flauta mágica* tiene como tema precisamente el amor conyugal. Esto parece no haberlo reconocido del todo ni siquiera Cohen[336], con cuyo escrito tardío sobre los textos de las óperas de Mozart coinciden en dignidad de espíritu las dos obras mencionadas. En efecto, el contenido de la ópera no son tanto las ansias de los enamorados como la constancia de los cónyuges. Pues no es sólo para ganarse mutuamente para lo que deben atravesar el fuego y el agua, sino para permanecer unidos para siempre. Y por más que el espíritu de la masonería debía disolver todo vínculo objetivo, el barrunto del contenido llega aquí a su expresión más pura en el sentimiento de la fidelidad.

¿Está realmente Goethe en *Las afinidades electivas* más cerca del contenido objetivo del matrimonio que Kant y que Mozart? Sin más ni más habría que negarlo si, siguiendo toda la filología goethiana, se quisiera tomar en serio por las del escritor las palabras de Minier al respecto. Nada autoriza esta suposición, aunque hay demasiado que la explica. Pero la mirada extraviada buscaba algún apoyo en ese mundo que se hunde girando en remolinos. Allí no hay nada más que las palabras del reprimido alborotador, que todos estaban contentos de tomar tal como las habían encontrado. «Quien ataque el matrimonio, quien de palabra o incluso de obra socave este fundamento de toda sociedad moral, tendrá que vérselas

conmigo; y si no puedo con él, que se vaya a paseo. El matrimonio es el comienzo y el ápice de toda civilización. Hace benigno al grosero, y el más educado no tiene mejor ocasión para mostrar su benignidad. Además, debe ser indisoluble, pues aporta tanta dicha que no cabe contar en contra en absoluto con ninguna desdicha particular. ¿Y a qué hablar de desdicha? La impaciencia es lo que de vez en cuando asalta al hombre, y entonces le encanta sentirse desdichado. Deje pasar el momento y se tendrá por dichoso de que aún exista algo que ha existido desde hace tanto tiempo. Para separarse nunca hay razón suficiente. La condición humana se encuentra situada a tal altura en goce y sufrimiento que de ningún modo puede llegar a contarse lo que una pareja de cónyuges se deben uno a otro. Es una deuda infinita, que sólo la eternidad puede liquidar. No pocas veces puede ser incómodo, ya lo creo, y está bien que así sea. ¿No estamos casados también con nuestra conciencia, de la cual a menudo prescindiríamos a gusto, porque es más incómoda de lo que jamás nos pueden llegar a ser un marido o una esposa?»[337] Ahora bien, incluso a quienes no vieron el hendido pie del puritano tendría que haberles dado qué pensar el hecho de que ni siquiera a Goethe, que a menudo se mostró sin escrúpulos cuando se trataba de cantarles las cuarenta a los recelosos, se le ocurrió comentar las palabras de Mittler. Antes bien, resulta sumamente significativo que esa filosofía del matrimonio la exponga alguien que, sin estar casado, aparece entre todos los de su círculo como el hombre de más baja posición. Cada vez que en ocasiones importantes Mittler abre la boca, lo que dice está fuera de lugar, ya sea en el bautismo del recién nacido, o en el último rato que pasa Ottilie con los amigos[338]. Y si ahí su mal gusto se hace bien palpable en los efectos, tras su famosa apología del matrimonio Goethe ha concluido: «Con tal viveza habló, y habría seguido aún por mucho tiempo[339]». Se puede rastrear de hecho ilimitadamente tal discurso, que, por decirlo con Kant, es una «repugnante mezcolanza», «compilada[340]» a partir de inconsistentes máximas humanitarias y turbios y engañosos instintos jurídicos. A nadie debería escapársele lo que en él hay de impuro, esa indiferencia hacia la verdad en la vida de los esposos. Todo se reduce a la reivindicación del precepto. En verdad, sin embargo, la justificación del matrimonio nunca está en el derecho, eso sería como institución, sino únicamente como

expresión de la subsistencia del amor, la cual por naturaleza la buscaría en la muerte antes que en la vida. No obstante, en esta obra, al escritor le resultaba indispensable la estricta plasmación de la norma jurídica. Pero él no quería, como Mittler, fundamentar el matrimonio, sino más bien mostrar aquellas fuerzas que surgen desde él, en su caída. Pero éstos son por supuesto los míticos poderes del derecho, y el matrimonio en ellos no es sino el cumplimiento de una decadencia que él mismo no impone. Pues su disolución tan sólo es perniciosa porque no la producen potencias supremas. Y únicamente en esta ahuyentada desgracia consiste lo inevitablemente atroz de la consumación. Pero Goethe rozó de hecho con ello el contenido objetivo del matrimonio. Pues aunque no se le pasara por la cabeza exponerlo intacto, la intelección de la relación en decadencia continúa siendo poderosa. Y sólo decayendo se convierte en la relación jurídica que Mittler ensalza. Pero, aunque seguramente nunca obtuvo una intelección pura de la consistencia moral de dicho vínculo, a Goethe no se le ocurrió, ni de pasada, fundamentar el matrimonio sobre el derecho matrimonial. En su fundamento secreto y más profundo, la moralidad del matrimonio es lo que se hallaba menos libre de dudas para él. Lo que por oposición a ella deseaba mostrar en la forma de vida del conde y la baronesa no es tanto lo inmoral como lo fútil. Esto se prueba precisamente por el hecho de que ninguno de ambos es consciente ni de la naturaleza moral de su relación actual ni de la jurídica de aquellas de las que han salido. El objeto de *Las afinidades electivas* no es el matrimonio, y en ninguna parte se podrían buscar en ellas sus poderes morales. Desde el principio están desapareciendo, como la playa bajo las aguas durante la marea. El matrimonio no es aquí un problema moral, ni tampoco social. Y no es una forma de vida burguesa. En su disolución todo lo humano se convierte en fenómeno, mientras lo mítico permanece tan sólo como esencia.

Las apariencias, por supuesto, contradicen esto. Según ellas, en ningún matrimonio es concebible mayor espiritualidad que en aquel en el que incluso la caída no logra disminuir la decencia de los afectados. Pero en el ámbito de la urbanidad, lo noble está ligado a una relación de la persona con la expresión. Cuando la expresión noble no es conforme a aquélla, lo que se cuestiona es la nobleza. Y esta ley, cuya validez no se podría declarar

ilimitada sin incurrir en grave error, se extiende más allá de la urbanidad. Si incuestionablemente existen ámbitos de expresión cuyos contenidos son válidos independientemente de quien los manifiesta, incluso si éstos son los más elevados, esa condición obligatoria es inviolable en el ámbito de la libertad en el sentido más amplio. A él pertenece la impronta individual de lo conveniente, así como la impronta individual del espíritu: todo lo que se llama educación. De ella dan prueba sobre todo los íntimos. ¿Es esto verdaderamente conforme a su situación? Menos vacilaciones aportarían libertad, menos silencios aportarían claridad, menos indulgencia aportaría decisión. La educación sólo conserva su valor en donde es libre de manifestarse. Y esto, además, lo muestra asimismo la acción de modo evidente.

Sus portadores, en cuanto personas educadas, se encuentran prácticamente libres de superstición. Si de vez en cuando ésta aparece en Eduard, al comienzo es sólo bajo la forma amable de un estar pendiente de los presagios favorables, mientras que únicamente el carácter más banal de Mittler, a pesar de sus aires de autosuficiencia, deja ver vestigios de ese miedo propiamente hablando supersticioso a los malos augurios. Es el único al que no el temor piadoso sino supersticioso retrae de pisar el suelo del cementerio como cualquier otro, mientras que a los amigos no les parece chocante pasearse por allí ni prohibido disponer del sitio. Sin escrúpulos, incluso sin respeto, las lápidas se alinean a lo largo del muro de la iglesia, y el terreno allanado que atraviesa un sendero se cede al eclesiástico para siembra de tréboles. No cabe pensar un más concluyente desligarse de la tradición que el consumado con las tumbas de los ancestros, que, no solamente en el sentido del mito sino de la religión, ofrecen suelo firme al paso de los vivos. ¿Adónde conduce su libertad a los activos? Lejos de abrir nuevas perspectivas, la libertad los ciega frente a lo que de real habita en lo temido. Y es por ser inadecuada para ellos. Sólo la vinculación estricta a un ritual, que sólo puede ser llamada superstición cuando, arrancada a su contexto, perdura de modo rudimentario, puede prometer a esos hombres apoyo contra la naturaleza en la que viven. Tan cargada de fuerzas sobrehumanas como sólo lo está la naturaleza mítica, ésta entra en juego de manera amenazante. ¿Qué poder sino el suyo lleva a la ruina al eclesiástico

que cultivaba sus tréboles en el camposanto? ¿Quién sino ella pone el escenario embellecido bajo una pálida luz? Pues una luz así es la que —en sentido literal o figurado— domina todo el paisaje. En ninguna parte aparece aquí la luz solar. Y jamás, tanto como se habla de la finca, se nos dice nada de sus siembras o de ocupaciones rurales que no sirvan al ornamento, sino al sustento. La única alusión de esta índole —la perspectiva de la vendimia— conduce del escenario de la acción a la finca de la baronesa. Y tanto más claramente habla del interior de la tierra la fuerza magnética. De ella dijo Goethe en su *Teoría de los colores* —posiblemente por la misma época— que, para el atento, la naturaleza «en ninguna parte está muerta ni muda; es más, le ha otorgado al rígido cuerpo de la tierra un confidente, un metal en cuyas partículas deberíamos percibir lo que sucede en la masa entera**[341]**». Con esta fuerza están los personajes de Goethe en comunión, y se complacen en el juego con el abajo tanto como en su juego con el arriba. Y, sin embargo, ¿qué son en último término sus infatigables medidas para embellecerlo sino el mero cambio de bastidores de una escena trágica? Así se manifiesta irónicamente un poder oculto en la existencia de estos nobles rurales.

Así lo expresan de hecho tanto lo telúrico como las aguas. El lago nunca desmiente su maléfica naturaleza bajo la superficie muerta del espejo. Del «destino demoníaco-espeluznante que se cierne en torno al lago del placer» habla significativamente una vieja crítica**[342]**. Y es que el agua, en cuanto elemento caótico de la vida, no amenaza aquí en el oleaje tumultuoso que hace hundirse al hombre, sino en la calma enigmática que lo deja sucumbir directamente. Reina el destino, y los enamorados sucumben. Cuando desdeñan la bendición del fondo firme, quedan a merced de lo insondable, que aparece, antediluviano, en las aguas inmóviles. Así, literalmente, se los ve conjurar el antiguo poder de dichas aguas. Pues la unión de las aguas, que paso a paso va dañando la tierra firme, acaba en la restitución del lago de montaña que otrora se hallaba en esa zona. En todo ello es la naturaleza misma la que se mueve de manera sobrehumana bajo manos humanas. Y, de hecho, hasta el viento «que empuja la barca hacia los plátanos se levanta» —como sarcásticamente conjetura el crítico del *Kirchenzeitung*—, «probablemente por orden de las estrellas**[343]**».

Los hombres mismos se verán forzados a atestiguar el poder de la naturaleza, pues en ninguna parte se han desprendido de él. Por lo que a ellos respecta, esto es lo que constituye la fundamentación particular de aquel conocimiento más general según el cual los personajes de una obra jamás pueden verse sometidos a enjuiciamiento moral. Y ciertamente no porque éste, como el de los hombres, exceda a toda intelección humana. Más bien los fundamentos de tal enjuiciamiento prohíben de manera incontestable su referencia a los personajes. La filosofía moral ha de demostrar estrictamente que la persona ficticia siempre es demasiado pobre o demasiado rica para someterse al juicio moral. Este sólo es aplicable a los seres humanos. Lo que distingue a éstos de los personajes de la novela es que los últimos están cautivos por entero del poder de la naturaleza. Lo que se impone no es juzgarlos moralmente, sino comprender moralmente qué sucede. Resulta necio, tal como hizo Solger[344][345] y después Bielschowsky[346][347], emitir, allí donde aún puede cosechar aplausos en principio, un vago juicio moral de gusto que nunca debería salir a la luz. La figura de Eduard no satisface a nadie. Pero cuánto más profundamente que aquéllos lo ve Cohen, para quien —según las tesis de su *Estética*— carece por completo de sentido aislar la figura de Eduard en el conjunto de toda la novela. Su poca formalidad e incluso tosquedad son expresión de la fugaz desesperación manifiesta en el seno de una vida perdida. Así aparece «en toda la disposición de este vínculo, exactamente como él mismo se define» respecto de Charlotte: «'Pues la verdad es que sólo dependo de ti'[348]. Es el juguete, no ciertamente de unos humores que Charlotte no tiene en absoluto, sino del objetivo último de las afinidades electivas, hacia el que, desde todas las vacilaciones, tiende el centro de su naturaleza con la fijeza de su centro de gravedad[349]». Los personajes están desde el principio bajo el influjo de las afinidades electivas. Pero sus raros arranques nunca fundan, según la visión profunda, llena de presentimientos, que hay en Goethe, un acuerdo íntimamente espiritual entre los seres, sino tan sólo la armonía particular de los estratos naturales más profundos. A ellos se alude, en efecto, con la leve falla que sin excepción se adhiere siempre a esos ensamblajes. Cierto que Ottilie se adapta a él, pero el modo en que Eduard toca la flauta no resulta adecuado[350]. Cierto que Eduard, mientras lee,

tolera a Ottilie lo que prohibía a Charlotte, pero no hay duda de que es una mala costumbre[351]. Cierto que se siente maravillosamente entretenido por ella, pero de hecho ella calla[352]. Cierto que incluso sufren juntos los dos, pero sólo se trata de un dolor de cabeza. Estos personajes no son naturales, pues los hijos de la naturaleza —en un estado natural fabuloso o real— son seres humanos. Sin embargo, en la cima de la educación, se encuentran sometidos a las fuerzas que ésta considera dominadas, por más que siempre se muestre impotente para reprimirlas. Les han dejado sólo un sentimiento para lo conveniente, para lo moral ya lo han perdido. No se pretende aquí emitir un juicio en lo que respecta a su conducta, sino a su lenguaje. Por cuanto ellos siguen su camino sintiendo pero sordos, y viendo pero mudos. Sordos ante Dios, y mudos ante el mundo. No consiguen justificarse por su conducta, sino por su ser. Y es que enmudecen.

Nada vincula tanto al ser humano con el lenguaje como su nombre. Pero casi no hay literatura en la que se dé una narración de las dimensiones de *Las afinidades electivas* donde se encuentren tan escasos nombres. Esta parquedad de denominaciones es susceptible de una interpretación además de aquella tan corriente que nos señala la afición goethiana por la tipicidad de las figuras. Más bien pertenece íntimamente a la esencia de un orden cuyos miembros viven bajo una ley anónima, una fatalidad que llena su mundo con la luz mate de un eclipse solar. Todos los nombres son aquí meros nombres de pila, salvo el caso de Mittler[353]. Y en éste no hay que ver un divertimento, una mera alusión del escritor, sino un giro que denota la manera de ser de su portador de un modo incomparablemente eficaz y seguro. En efecto, se le ha de considerar como un hombre cuyo amor propio impide hacer abstracción de las sugerencias que parecen hallarse contenidas en su nombre y que sin duda con ello lo degrada. Aparte del suyo, en la narración se encuentran aún otros seis nombres. Eduard, Otto, Ottilie, Charlotte, Nanny y Luciane. Pero, de todos éstos, el primero es por así decir inauténtico. Fue escogido arbitrariamente en razón a su sonoridad[354], rasgo en el que resulta bien posible advertir una analogía con el traslado de las lápidas. Al doble nombre se agrega además un presagio, pues son sus iniciales E y O las que determinan finalmente que uno de los vasos de la

juventud del conde[355] se convierta en la prenda de su felicidad de enamorado.

Nunca se les ha escapado a los críticos la profusión de rasgos premonitorios y paralelos en la novela. Ya desde hace tiempo se la considera lo bastante apreciada en cuanto expresión evidente de su estilo. No obstante —prescindiendo por completo de su interpretación—, parece no haberse comprendido del todo cuán profundamente penetra esta expresión toda la obra. Sólo cuando esto queda aclarado en el horizonte, se comprende que no se trata ni de una propensión extravagante del texto ni de una mera intensificación de la tensión. Sólo entonces también sale a la luz, y de la manera más precisa, lo que contienen en su mayor parte dichos rasgos. Un simbolismo de muerte. «Que tiene que acabar en malas casas se ve desde el comienzo[356]», dice Goethe con expresión extasiada. (Posiblemente sea de origen astrológico: el diccionario de Grimm[357] no lo recoge.) En otra ocasión el poeta señalaba la sensación de 'zozobra' que invadirá al lector con la ruina moral en *Las afinidades electivas*[358]. También se nos informa de la importancia que otorgaba Goethe a «lo rápida e irrefrenablemente que se había producido la catástrofe[359]». Toda la obra se halla entretejida, hasta en sus rasgos más ocultos, por ese simbolismo. Pero su lenguaje tan sólo lo asume sin esfuerzo el sentimiento que está con él familiarizado, mientras que a la comprensión objetual del lector sólo se le ofrece una belleza exquisita. En muy pocos pasajes le dio Goethe a esa comprensión una señal, y éstos han resultado en el conjunto los únicos que han sido percibidos. Todos ellos se asocian con el episodio de aquella copa de cristal que, destinada a estrellarse, es cogida al vuelo y conservada. Se trata del frustrado sacrificio a la construcción durante el ritual de consagración de la casa, que será casa mortuoria de Ottilie. Pero también aquí protege Goethe el procedimiento oculto, pues de aquella alegre exaltación derivará él el gesto que consuma este ritual. En las palabras de tono francmasón que acompañan la colocación de la primera piedra se encuentra claramente contenida la admonición mortuoria: «Es un asunto serio y nuestra invitación también es seria: pues esta solemnidad se celebrará en lo profundo. Dentro de este estrecho espacio excavado, nos hacéis el honor de aparecer como testimonio de nuestra misteriosa

ocupación[360]». De la conservación de la copa, saludada allí con alegría, procede el gran motivo del enceguecimiento. Precisamente este signo de un desdeñado sacrificio es lo que Eduard busca asegurarse por todos los medios. Terminada la fiesta, lo adquirirá a un alto precio. Con razón se dice en una vieja reseña: «¡Pero cosa extraña y terrorífica! Así como se cumplen todos los presagios desatendidos, a éste atendido se lo juzga engañoso[361]»). Y de hecho no faltan los presagios que son desatendidos. Los tres primeros capítulos de la segunda parte están completamente llenos de preparativos y conversaciones acerca de la tumba. Y es llamativa, en el curso de las últimas, la interpretación frívola, banal incluso, del *de mortuis nihil nisi bene*[362]. «Oí preguntar por qué se habla bien, tan sin reserva, de los muertos, y de los vivos siempre con cierta precaución. Respondieron: porque de aquéllos nada tenemos que temer, y éstos en cambio aún pueden cruzarse alguna vez en nuestro camino[363]». Qué irónicamente parece revelarse aquí también un destino por el que Charlotte, que es la que habla, se entera de con qué enorme rigor dos muertos se interponen en el que es su camino. Días que son presagio de la muerte son los tres en que caen además los cumpleaños de los amigos. Como la colocación de la primera piedra el día del cumpleaños de Charlotte, también la fiesta del cubrimiento de aguas el día del cumpleaños de Ottilie tiene que celebrarse bajo signos funestos[364]. A la vivienda no se le predice bendición alguna, pero el día del cumpleaños de Eduard su amiga bendice pacíficamente el sepulcro terminado. De un modo muy particular se contrapone a su relación con la naciente capilla[365], cuyo destino por supuesto aún no está dicho, la de Luciane con la tumba de Mausolo[366]. El carácter de Ottilie conmueve poderosamente al constructor, mientras que los esfuerzos de Luciane por despertar su simpatía en una circunstancia similar resultan impotentes. El juego por lo tanto está a la vista, y la seriedad es secreta. Tal igualdad oculta, pero sólo por eso mismo tanto más contundente una vez descubierta, se da también en el motivo de los cofres. Al regalo hecho a Ottilie, que contiene la tela de su sudario[367], corresponde la artesa del arquitecto con los hallazgos de enterramientos de la antigüedad. Lo uno procede de «comerciantes y modistas[368]», y de lo otro se dice que por su orden

adquiría «cierta coquetería», que «se contemplaba con agrado, como se contemplan los cofres de un comerciante de artículos de moda[369]».

Lo de este modo mutuamente correspondiente —en lo mencionado siempre símbolos fúnebres— tampoco se puede explicar a la ligera, como intenta R. M. Meyer[370], por la tipología de la configuración goethiana[371]. El examen alcanza únicamente su meta más bien cuando reconoce esa tipología como fatal. Pues el «eterno retorno de todo lo igual», tal como inflexiblemente se impone ante el sentido que en lo más íntimo difiere, es sin duda el signo del destino, ya sea que se asemeje en la vida de muchos o que se repita en la de los individuos. Por dos veces ofrece Eduard su sacrificio al sino: con la copa la primera vez, y luego —aunque ya no voluntariamente— con la propia vida[372]. El mismo reconoce esta conexión: «Un vaso grabado con nuestras iniciales, lanzado al aire cuando se puso aquella primera piedra, no se quebró en pedazos; luego lo recogieron, y de nuevo está entre mis manos. Así, yo también, exclamé para mí, habiendo vivido tantas horas desesperadas en este lugar solitario, quiero ponerme en lugar de la copa como signo de que nuestra unión es posible o de que no lo es. Iré allá a buscar la muerte, no como alguien furioso, sino como alguien que espera vivir[373]». También en el bosquejo de la guerra a la que Eduard se arroja[374] se ha vuelto a señalar esa afición al tipo como principio artístico. Pero incluso aquí cabría preguntarse si Goethe no la ha tratado tan en general porque tenía en mente la odiada guerra contra Napoleón. Sea como fuere, en esa tipología no se ha de entender sólo un principio artístico, sino sobre todo un motivo del ser presa del destino. Esta clase de existencia destinada, que encierra a las naturalezas vivas en un único contexto de culpa y expiación[375], la ha desplegado el autor a todo lo largo de la obra. Pero no cabe, como cree Gundolf[376], compararla a la de la existencia de las plantas, pues no es pensable una oposición más estricta a ésta. No, sin duda no «cabe pensar también el concepto de ley en Goethe, su concepto de destino y de carácter en *Las afinidades electivas*, por la analogía entre germen, flor y fruto[377]». Ni el de Goethe ni ningún otro que fuera plausible. Pues el destino (con el carácter ya es otra cosa) no afecta a la vida de las inocentes plantas. Nada más alejado de ésta, sin duda. En cambio, se despliega incontenible en la vida culpabilizada. El destino es el

contexto de culpa de lo vivo. Zelter[378] se ocupó de su presencia en esta obra cuando, comparándola con *Los cómplices*[379], observa sobre la comedia: «pero no produce un efecto agradable justamente porque llama a todas las puertas, porque también afecta allí a los buenos, y así la he comparado con *Las afinidades electivas*, donde incluso los buenos tienen siempre algo que esconder y tienen que acusarse ante sí mismos de no encontrarse en el buen camino[380]». No se puede definir con mayor seguridad la fatalidad. Y así aparece en *Las afinidades electivas*: como aquella culpa que se hereda en la vida. «Charlotte da a luz un hijo. Y ese niño nace de la mentira[381]. Como signo de ello, lleva los rasgos del capitán y de Ottilie. En cuanto criatura de la mentira está condenado a muerte. Pues sólo la verdad está cargada de esencia. La culpa de su muerte deberá recaer en quienes no han expiado mediante la autoabnegación su culpa por esa existencia interiormente carente de verdad. Y éstos son sin duda Ottilie y Eduard. — Tal habrá sido más o menos el esquema, basado en la filosofía de la naturaleza y en la ética, que Goethe se trazó para los capítulos finales[382]». Una cosa es irrefutable en esta conjetura de Bielschowsky: que corresponde enteramente al orden del destino, cuando el niño que recién nacido ingresa en él no puede expiar el antiguo desgarro, sino que, heredando su culpa, tiene que perecer. Pero aquí no se habla de culpa moral —¿cómo podría contraería el niño?—, sino natural, en la que los seres humanos no incurren por acción y decisión, sino por omisión y negligencia. Cuando, desatendiendo lo propiamente humano, se entregan al poder de la naturaleza, entonces la vida natural, que en el hombre ya no conserva la inocencia si no se vincula a una superior, lo arrastra hacia abajo. Con la desaparición de la vida sobrenatural en el hombre, su vida natural se convierte en culpa, sin que en el obrar falte a la moralidad. Pues ahora radica en la alianza, que en el hombre se manifiesta como culpa, de la mera vida. No podrá escapar a la desdicha que ésta está conjurando sobre él. Como cada emoción en él una nueva culpa, cada uno de sus actos atrae la desgracia sobre él. Esto lo toma prestado el escritor de aquel antiguo tema de los cuentos del sobrecargado de fortuna, en el cual el dichoso que otorga con demasiada largueza sus dones se encadena al hado de modo indisoluble. También es la conducta del que ciega el destino.

Si el hombre ha descendido a este nivel, hasta la vida de cosas aparentemente muertas cobra su poder. Con razón ha señalado Gundolf la importancia de lo cósico en lo que acontece[383]. Es, no obstante, un criterio del mundo mítico esa inclusión de todas las cosas en la vida. Y entre ellas la primera siempre ha sido la casa. Así, el destino va avanzando aquí a medida que se termina la casa. La colocación de la primera piedra, la fiesta del cubrimiento de aguas y la mudanza denotan otros tantos peldaños de la caída. La casa está aislada, sin vistas a los poblados, y se la habita casi desamueblada. En su balcón Charlotte, a pesar de estar ausente, se aparece vestida de blanco ante la amiga. También hay que pensar en el molino en la sombría profundidad del bosque, donde los amigos se reunieron al aire libre por primera vez[384]. El molino es un antiguo símbolo del submundo. Quizá lo deba a la naturaleza disolvente y transformadora de la molienda.

Necesariamente tienen que triunfar en este círculo los poderes que salen a la luz con el desmoronamiento del matrimonio. Pues ésos son justamente los del destino. El matrimonio parece un sino más poderoso que la elección por la que los enamorados se dejan llevar. «Se debe perseverar allí donde nos ha puesto más el sino que la elección. Aferrarse a un pueblo, a una ciudad, a un príncipe, a un amigo, a una mujer, a una esposa, referirlo todo a esto, hacerlo todo, renunciar a todo y sufrir por esto, eso es lo que se valora[385]». Así es cómo entiende Goethe en el ensayo sobre Winckelmann la oposición en cuestión. Considerada desde el sino, toda elección es ‘ciega’ y conduce a ciegas a la desgracia. Se le opone, suficientemente poderoso, el precepto violado, para exigir el sacrificio que expíe el perturbado matrimonio. En este sino se cumple por lo tanto el simbolismo de la muerte bajo la mítica forma originaria del sacrificio. Predestinada a ello está Ottilie. Como reconciliadora «está Ottilie ahí en el magnífico cuadro» (viviente); «ella es la doliente, la afligida, a la que la espada atraviesa el alma», dice Abeken en la reseña tan admirada por el autor[386]. Análogamente, en el ensayo de Solger igualmente sosegado e igualmente respetado por Goethe, se dice: «Ella es la verdadera hija de la naturaleza, y al tiempo su víctima[387]». No obstante, a ambos recensores se les tuvo por completo que escapar lo que es el contenido del proceso, porque no partieron del conjunto de la exposición, sino de la esencia de la heroína.

Sólo en el primer caso el fallecimiento de Ottilie se nos aparece inequívocamente en su condición de acto de sacrificio. Dos cosas ponen en evidencia que su muerte —si no en el sentido del autor, sí en el más decisivo de su obra— constituye un sacrificio mítico. En primer lugar: contrario al sentido de la forma novela no es sólo el envolver totalmente en la oscuridad la resolución desde la que la esencia más profunda de Ottilie nos hablaría como en ninguna otra parte, sino que también parece extraño a lo que es el tono de la obra cómo sale a luz sin mediación, casi brutalmente, el efecto de esa resolución. Luego, lo que esa oscuridad oculta lo revela claramente todo el resto: la posibilidad y hasta la necesidad del sacrificio, según las más profundas intenciones de esta novela. Por lo tanto, Ottilie no sólo cae en calidad de «víctima del sino[388]» —ni menos aún «se sacrifica[389]» ella misma verdaderamente—, sino aún más inexorable, pero también más precisamente, cae como víctima para expiación de los culpables. La expiación, en efecto, es desde siempre, en el sentido del mundo mítico que evoca el escritor, la muerte de los seres inocentes. Y por eso Ottilie, dejando unas reliquias milagrosas, muere, pese a su suicidio, como mártir.

Lo mítico no es en ninguna parte el supremo contenido objetivo, pero sí, en todas partes, alusión estricta a ese contenido. En cuanto tal hizo de ello Goethe lo que es el fundamento de su novela. Lo mítico es el contenido objetivo del libro, y su asunto aparece como un juego mítico de sombras con vestuario de la época de Goethe. Resulta pues natural confrontar tan extraña concepción con lo que Goethe pensaba de su obra. No como si con las manifestaciones del poeta hubiera que trazar su camino a la crítica; pero cuanto ésta más se aleje de aquéllas, también tanto menos querrá sustraerse a la tarea de comprenderlas desde los mismos móviles ocultos que encierra la obra. No puede por supuesto hallarse ahí el único principio para tal comprensión. A saber, aquí tiene sin duda su lugar lo biográfico, que en absoluto cabe ni en el comentario ni en la crítica. Los pronunciamientos de Goethe sobre esta obra están condicionados por el afán de hacer frente a los juicios de sus contemporáneos. Por eso sería procedente echar un vistazo

sobre éstos, aun cuando un interés mucho más próximo que el que esta referencia nos indica no remitiera a ellos el análisis. Entre las voces de los contemporáneos pesan menos aquellas —en su mayoría de críticos anónimos— que saludan la obra con el respeto convencional ya entonces debido a todo lo goethiano. Son importantes las frases acuñadas, tal como se han conservado bajo el nombre de comentaristas eminentes. Pero no por eso son atípicas. Más bien, entre sus autores estaban los primeros que se atrevieron a expresar lo que los inferiores, por respeto al poeta, no querían reconocer. Este, no obstante, percibió la opinión de su público, y desde el amargo y no adulterado recuerdo retrospectivo advirtió a Zelter en 1827 de que, como sin duda recordaba, frente a *Las afinidades electivas* dicho público se había «comportado como al contacto con la túnica de Neso[390]». Desconcertado, abatido, como estupefacto se enfrentaba a una obra en la que simplemente suponía que debía buscar ayuda para salir de los embrollos de su vida sin desear meterse desinteresadamente en lo que era la esencia de una ajena. Representativo a este respecto es el juicio de Madame de Staël[391] en *De l’Allemagne*: «On ne saurair nier qu’il n’y ait dans ce livre… une profonde connaissance du coeur humain, mais une connaissance décourageante; la vie y est représentée comme une chose assez indifférente, de quelque manière qu’on la passe; triste quand on l’approfondit, assez agréable quand on l’esquive, susceptible de maladies morales qu’il faut guérir si l’on peut, et dont il faut mourir si l’on n’en peut guérir[392][393]». Aún con más fuerza parece denotarse algo que resulta semejante con la lacónica fórmula de Wieland[394] —extraída de una carta cuya destinataria se desconoce—: «Os confieso, amiga mía, que he leído esta obra realmente terrible no sin tomar calurosamente partido[395]». Los motivos objetivos de un rechazo, de los que alguien moderadamente ajeno apenas si podía ser consciente, salen burdamente a la luz en el veredicto del sector clerical. A los fanáticos más dotados no se les podían escapar las indisimuladas tendencias paganas de la obra. Pues aunque el autor sacrificó a tan oscuros poderes toda la dicha de los enamorados, un instinto infalible echaba allí de menos lo divino-trascendental del proceso. Su ruina en este mundo no podía bastar: pues, ¿qué garantizaba que no triunfaran en uno superior? ¿No parecía incluso aludir a esto Goethe en las mismas palabras

conclusivas[396]? Por eso llama F. H. Jacobi a la novela una «ascensión del placer perverso[397]». Un año antes de la muerte de Goethe aún publicó Hengstenberg[398] en su *Periódico de la Iglesia Evangélica* la crítica sin duda más extensa de todas[399]. Su aguijoneada sensibilidad, en cuyo auxilio no acude *esprit* alguno, ofrecía un modelo para una polémica maligna. Sin embargo, todo esto queda muy a la zaga de Zacharias Werner[400], a quien en el instante de su conversión no podía faltarle cuando menos olfato para las oscuras tendencias rituales que presenta esta historia; por ello envió a Goethe —al mismo tiempo que la noticia de su conversión[401]— su soneto «Las afinidades electivas»; un texto al que ni en carta ni en poema tendría el expresionismo nada más radical para oponer aun después de cien años. Goethe tardó bastante en darse cuenta de lo que se trataba, e hizo que este memorable escrito pusiera fin a la correspondencia. El soneto adjunto dice así:

DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen
Die schön vermummt die sichre Beut’ erwarten
Hin schlängelt sich der Weg nacb Edens Garten
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.

Erbaut auf Triebsand will getiirmt erscheinen
Jerusalem; allein die grätëlich zarten
Meernixe, die sechstausend Jahr schön harrten,
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,
Des Heiles Engel trägts, den Sohn der Sünden,
Der See schlingt ailes! Weh uns! — Es war Scherz!

Will Helios[402] die Erde denn entzünden?
Er glüht ja nur sie liebend zu umfangen!
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz[403]!

Hay algo que parece desprenderse con toda precisión de semejantes indignos y descabellados elogio y censura: que los contemporáneos de Goethe tenían bien presente el contenido mítico de la obra, no intelectual, sino sentimentalmente. En la actualidad es diferente, porque la tradición centenaria ha hecho su trabajo y casi enterrado la posibilidad de un conocimiento original. Cuando hoy en día una obra de Goethe provoca extrañeza u hostilidad en su lector, pronto se apoderará de éste y ahogará la verdadera impresión un silencio embargado. — Con franca alegría saludó Goethe a los dos críticos que se hicieron oír, por más que débilmente, contra ese juicio. Uno sería Solger, y el otro Abeken[404]. Por lo que se refiere a las bienintencionadas palabras del segundo, Goethe no descansó hasta que les confirió la forma de una crítica en la que aparecieran en lugar visible. Pues en ellas encontró acentuado lo humano que tan planificadamente exhibe la obra. A nadie parece haber turbado tanto la mirada sobre su contenido fundamental como a Wilhelm von Humboldt[405]: «Echo ahí de menos sobre todo el destino y la necesidad interna[406]» de la obra, juzga de modo bastante incomprensible.

Para no seguir en el silencio la disputa de las distintas opiniones Goethe tenía dos buenos motivos. Tenía que defender su obra: ése era uno. También tenía que preservarla en su secreto: ése era el otro. Ambos cooperan para dar un carácter totalmente diferente del de la interpretación a su explicación. Esta tiene un rasgo apologético y otro rasgo mistificador, que se aúnan en su parte principal. Se lo podría denominar la fábula de la renuncia. En ella encontró Goethe el sostén adecuado para denegar un acceso más profundo al saber. Al mismo tiempo, había que emplearla como réplica frente a tanto ataque filisteo. Así la divulgó Goethe en la conversación que, referida por Riemer[407], determinó en adelante la imagen tradicional de la novela. Dice ahí: la lucha de lo moral con la inclinación se encuentra «desplazada tras la escena, y bien se ve que se ha dado con antelación. Los seres humanos se comportan como personas distinguidas que, pese a las discrepancias interiores, afirman el decoro en el exterior. Además, la lucha de lo moral nunca se adecúa a una exposición estética. Pues lo moral o bien vence o bien es derrotado. En el primer caso, uno no sabe qué y por qué se ha expuesto; en el segundo es vergonzoso

contemplarlo; pues al final algún momento ha de dar preeminencia a lo sensual sobre lo moral, y precisamente ese momento es el que no admite el espectador, sino que aún demanda uno más contundente, que una y otra vez elude el tercero cuanto más moral él mismo sea. En tales exposiciones siempre debe dominar lo sensual; pero castigado por el destino, lo que vale decir, la naturaleza moral, que salva su libertad a través de la muerte. Así, Werther debe darse muerte una vez se ha dejado dominar por la sensualidad. Así, también Ottilie debe dar buena prueba de su *καρτερία*[408] y Eduard lo mismo, una vez han dado libre curso a su inclinación. Sólo entonces celebra lo moral su triunfo[409]». Goethe quizá insistía en estas equívocas frases, como en el aspecto draconiano que tanto le gustaba acentuar en sus conversaciones sobre esto, por lo muy ampliamente que al delito jurídico en el atentado al matrimonio, así como a la mítica inculpación, les estaba concedida su expiación con la final caída de los héroes. Sólo que esto, en verdad, no era expiación de la transgresión, sino liberación del enredo del matrimonio. Sólo que, pese a todas las palabras, entre el deber y la inclinación no se libra nunca una batalla por más que sea visible ni secreta. Sólo que aquí lo moral nunca vive triunfante, sino única y exclusivamente en la derrota. Por ello, el contenido moral de esta obra se halla en estratos mucho más profundos de lo que las palabras de Goethe permiten suponer, mientras sus evasivas no resulta necesarias ni posibles. Pues sus explicaciones no sólo son del todo insuficientes en su oposición entre lo sensual y lo moral, sino patentemente insostenibles en su exclusión de la lucha ética interior en tanto que objeto de la creación literaria. ¿Qué quedaría si no del drama, de la novela incluso? Pero, por más que su contenido pueda aprehenderse moralmente, esta obra no contiene un *fabula docet*, y en la insulsa exhortación a la renuncia con que la crítica dócil niveló desde entonces sus abismos y sus cimas no es posible tocarla ni de lejos. Además, ya Mézières[410] señaló con razón la tendencia epicúrea que Goethe confiere a esta actitud[411]. Por eso acierta mucho más profundamente su confesión en *Correspondencia con una niña*, y sólo de mala gana se deja uno convencer de la probabilidad de que Bettina[412], de la que tan lejos estaba esta novela en muchos aspectos, se la haya inventado. Allí se dice que él se ha «impuesto aquí la tarea de recoger en

este sino inventado, como en una urna funeraria, las lágrimas por no pocas omisiones[413]». Pero, sin duda, a aquello a que se ha renunciado no se le llama omitido. Así, en no pocas relaciones de su vida, lo primero en Goethe no fue la renuncia, sino la omisión. Y al reconocer la irrecuperabilidad de lo omitido, la irrecuperabilidad de la omisión, sólo entonces se le pudo ofrecer la renuncia, y éste es ya tan sólo el último intento de abrazar, siquiera en el sentimiento, lo perdido. Puede que esto valiera también para Minna Herzlieb[414].

Es esfuerzo vano pretender derivar la comprensión de *Las afinidades electivas* de las propias palabras del autor al respecto. Es más, éstas están precisa y justamente destinadas a obstruir firmemente el acceso a la crítica. Pero la razón última para ello no es sin duda la mera inclinación a rechazar la crasa estupidez. Esa razón reside justamente en el afán por dejar inadvertido todo cuanto desmiente las explicaciones del autor. Había que preservar por una parte el secreto de la técnica de la novela, y el del círculo de motivos por la otra. El ámbito de la técnica poética constituye aquí el límite entre una capa superior y descubierta, y otra capa oculta y más profunda perteneciente a la obra. Lo que el autor tiene conscientemente por su técnica, lo que también la crítica contemporánea reconoce ya fundamentalmente como tal, toca ciertamente los *realia* en el contenido objetivo, pero constituye al tiempo el límite frente a su contenido de verdad, del que ni el autor ni la crítica de su tiempo pueden ser cabalmente conscientes. En la técnica, que —a diferencia de la forma— no se determina por el contenido de verdad, sino de manera decisiva únicamente por los contenidos objetivos, éstos son necesariamente perceptibles. Pues, para el escritor, la representación de los contenidos objetivos es el enigma cuya solución ha de buscar la técnica. Así, mediante la técnica, pudo asegurarse Goethe la acentuación de los contenidos míticos en su obra. Pero qué significado último tienen éstos hubo de escapársele a él mismo tanto como al espíritu de la época. Por más que el escritor tratara conscientemente de proteger aquella técnica en calidad de su secreto artístico. A ello parece aludirse cuando dice que ha trabajado toda la novela según una idea[415], la cual puede concebirse como técnica. De otro modo sería difícilmente comprensible la apostilla que pone después en cuestión el

valor de tal procedimiento. Pero es probablemente concebible que al autor alguna vez pudiera parecerle dudosa la infinita sutileza que en el libro ocultaba la profusión de relaciones. «Espero que encuentre usted allí mi antiguo modo de hacer. He puesto mucho, y oculté no poco. Ojalá este secreto manifiesto contribuya también a su placer[416]». Esto es lo que escribe Goethe a Zelter. En el mismo sentido, el autor insiste en el aserto de que en la obra queda contenido más «de lo que nadie estaría en condiciones de asimilar en una sola lectura[417]». Pero con más claridad que todo ello habla la destrucción de borradores. Difícilmente podría ser casualidad que de éstos no se haya conservado ni siquiera un fragmento. El escritor rompió evidentemente, de manera totalmente deliberada, todo cuanto hubiera podido mostrar la técnica constructiva de la obra. Si la existencia de los contenidos objetivos queda aquí escondida de tal modo, su esencia se oculta ante sí misma. Toda significación mítica busca siempre el secreto. Por eso precisamente de esta obra pudo Goethe decir, bien seguro de sí, que lo creado reclama sus derechos lo mismo que lo que ha sucedido[418]. Porque aquí, de hecho, tales derechos se deben, en el sentido sarcástico de la frase, no a la creación, sino a lo creado: a saber, al estrato mítico del material de la obra. En tal consciencia pudo Goethe mantenerse del todo inaccesible, no por cierto por encima, sino ya en su obra, según aquellas palabras que concluyen en las frases críticas de Humboldt: «Pero a él no se le puede decir algo así. No tiene libertad sobre sus propias cosas, y enmudece por poco que se le censure[419]». Tal es la actitud de Goethe frente a cualquier crítica durante la vejez: la actitud de un olímpico. No en el sentido del huero *epitheton ornans* o de la figura de la bella apariencia que luego los modernos le confieren. Sino que esta palabra —atribuida ajean Paul[420]— designa la naturaleza oscura, inmersa en sí misma, mítica, que resulta inherente a la muda obstinación del arte goethiano. Goethe, en cuanto olímpico, ha puesto los cimientos de la obra y ha cerrado la bóveda con escasas palabras.

En su ocaso, la mirada se tropieza con lo más oculto que hay en Goethe. Pero tales rasgos y conexiones, que no se muestran a la luz de la consideración cotidiana, finalmente se aclaran. Y a su vez es sólo a través de ellos como desaparece crecientemente la paradójica apariencia de la

interpretación precedente. Así, tan sólo aquí aparece un fundamento originario de la indagación de Goethe en el ámbito de la naturaleza. Un estudio que estriba en un doble sentido, ora ingenuo, ora también sin duda mucho más meditado, del concepto de naturaleza. A saber, éste designa en Goethe tanto la esfera de los fenómenos perceptibles como la de los arquetipos intuibles. Y, sin embargo, el mismo Goethe nunca pudo dar cuenta de esta síntesis. En vano tratan sus indagaciones de aportar, en lugar de la propia exploración filosófica, la prueba de la identidad de ambas esferas empíricamente mediante experimentos. Puesto que no definió conceptualmente lo que fuera la ‘verdadera’ naturaleza, jamás pudo tampoco penetrar en el centro fecundo de una intuición que le ordenaba buscar la presencia de la verdadera’ naturaleza en cuanto fenómeno originario en sus mismas manifestaciones, tal como por su parte la presuponía en las obras de arte. Solger percibe esta conexión, que se da en particular precisamente entre *Las afinidades electivas* y la indagación goethiana de la naturaleza, tal como la acentúa el *Autoanuncio*[421]. Sobre ello dice Solger: «*La teoría de los colores* me… sorprendió en cierto modo. Sabe Dios que yo nunca me había creado antes una expectativa precisa al respecto; la mayoría de las veces creía encontrar allí meros experimentos. Pero ahora es un libro en el que la naturaleza se nos ha vuelto viva, humana, accesible. Se me antoja que también arroja algo de luz sobre *Las afinidades electivas*[422]». La génesis de *La teoría de los colores* es también temporalmente próxima al momento de génesis de la novela. Las indagaciones de Goethe sobre el magnetismo interfieren además muy claramente en el seno mismo de la obra. Este examen de la naturaleza, a través del cual el escritor siempre creyó poder verificar sus obras por sí mismo, completó su indiferencia hacia la crítica. No había necesidad de recibirla. La naturaleza de los fenómenos originarios sería su parámetro, siendo discernible la relación de cada obra con ella. Pero en virtud de aquel doble sentido en el concepto de naturaleza, de los fenómenos originarios como arquetipo se pasó demasiado a menudo a la naturaleza como prototipo. Y sin duda este parecer nunca habría adquirido semejante potencia si Goethe —resolviendo tal equívoco— hubiese conseguido descubrir que es tan sólo en el dominio del arte donde los fenómenos

originarios —en cuanto ideales— se presentan adecuadamente a la intuición, mientras que en la ciencia los representa la idea, la cual puede sin duda iluminar el objeto de la percepción, pero nunca transformarse en la intuición. En efecto, los fenómenos originarios no preceden al arte, sino que están en él. De derecho, por tanto, nunca pueden proporcionar parámetros. Si ya en esta contaminación entre el ámbito puro y el empírico la naturaleza sensible parece exigir sin duda el lugar más elevado, su rostro mítico queda triunfante en la manifestación íntegra de su ser, que para Goethe es el caos de los símbolos. En cuanto tales, en efecto, en él aparecen sus fenómenos originarios, en compañía de los otros, tal como claramente lo presenta entre los poemas del libro *Dios y mundo*. En parte alguna intentó jamás el escritor establecer una jerarquía de fenómenos originarios. La profusión de sus formas no se presenta a su espíritu de distinta manera a como lo hace al oído el confuso mundo de los sonidos. Una descripción que de éste nos ofrece es lícito aplicarla en este símil, pues pocas cosas revelarán tan claramente el espíritu con que el poeta contempla la naturaleza. «Ciérrense los ojos, ábranse y agúcense los oídos, y desde el más leve aliento hasta el ruido más salvaje, desde el sonido más simple a la armonía suprema, desde el violento grito apasionado a la más delicada de las palabras que emite la razón, es sólo la naturaleza la que habla, la que nos revela su existencia, su fuerza, su vida y sus relaciones, de tal modo que un ciego, al que le está vedado lo infinitamente visible, puede aprehender en lo audible algo infinitamente vivo[423]». Cuando, por tanto, en el sentido más extremo incluso las palabras de la razón' son puestas en el haber de la naturaleza, qué tiene de asombroso que para Goethe el pensamiento nunca dilucidara por completo el reino de los fenómenos originarios. Pero con ello se privó de la posibilidad de trazar unos límites. Falta de diferencias, la existencia se entrega al concepto de una naturaleza que crece hasta lo monstruoso, según enseña el fragmento de 1780. Aún en edad avanzada hizo Goethe profesión[424] de las frases incluidas en ese fragmento —*La naturaleza*—, concluyendo luego de este modo: «Ella me introdujo, y ella también me sacará. A ella me confío. Que disponga de mí; no odiará su obra. Yo no he hablado de ella; ella todo lo ha dicho, lo que es verdadero y lo que es falso. Todo es su culpa, todo es mérito suyo[425]». En esta cosmovisión se

encuentra el caos. Pues en eso desemboca en último término la vida del mito, que, sin amo ni límites, se instaura a sí misma como único poder en el ámbito mismo de lo que es.

El rechazo de toda crítica y la idolatría de la naturaleza son las formas míticas de vida en la existencia del artista. Que en Goethe alcanzaron precisión suprema podría verse significado en el nombre de olímpico. Pero en la esencia mítica designa al mismo tiempo lo luminoso, a lo cual corresponde algo oscuro, que ha ensombrecido del modo más ominoso la existencia del hombre. De ello pueden reconocerse huellas en *Verdad y poesía*. No obstante, en las confesiones de Goethe se nos filtra lo mínimo. En su plano se halla únicamente, como un monolito sin tallar, el concepto de lo demónico, con el que Goethe introdujo la última sección de la obra autobiográfica. «En el curso de este relato biográfico se habrá visto al por menor cómo el niño, el muchacho o el joven trató de aproximarse a lo suprasensible por diversos caminos; primero miró con inclinación a una religión natural; luego se adhirió con amor a una religión poética; más adelante, mediante la concentración en sí mismo, puso a prueba sus fuerzas, y por último se entregó alegremente a la creencia universal. Vagabundeando de acá para allá en los espacios intermedios de todas estas regiones, buscó, miró en torno, encontró no pocas cosas que no podían pertenecer a ninguna de ellas y creyó ver cada vez más claro que lo mejor era apartar el pensamiento de lo ingente, de lo incomprensible. Creyó descubrir en la naturaleza, la animada y la inanimada, algo que sólo se manifestaba en contradicciones, y que, por tanto, no se podía encajar en ningún concepto, y menos aún en una palabra. No era divino, puesto que parecía irracional; ni humano, pues carecía de entendimiento; ni diabólico, pues era beneficioso; ni angélico, pues con frecuencia dejaba traslucir su alegría por el mal ajeno. Se asemejaba al azar, pues no mostraba ningún tipo de ilación; y se parecía a la providencia, pues delataba congruencia. Todo lo que nos limita parecía penetrable para aquello; parecía jugar arbitrariamente con los elementos necesarios de nuestra existencia, encogía el tiempo y estiraba el espacio. Parecía complacerse sólo en lo imposible, y apartar de sí lo posible con desprecio. A este ser que parecía interponerse entre todos los demás, separarlos y unirlos, yo lo llamaba demónico, siguiendo el ejemplo de los

antiguos y de quienes se habían percatado de algo parecido. De modo que busqué ponerme a salvo de ese ser terrible[426]». Apenas es necesario señalar que en estas palabras, y después de más de treinta y cinco años, se manifiesta la misma inasible ambigüedad de la naturaleza que en el famoso fragmento. La idea de lo demónico, que aún se encuentra conclusivamente en la cita de *Egmont* de *Poesía y verdad*[427][428] e introductoriamente en la primera estrofa de *Palabras originarias órficas*[429], acompaña a la concepción de Goethe durante toda su vida. Ella es la que aparece en la idea de destino de *Las afinidades electivas*, y si entre ambas era necesaria una mediación, tampoco ella, que cierra el anillo desde hace milenios, faltaría en Goethe. De modo palpable en *Palabras originarias*, como alusivamente en las memorias, se presenta a la astrología como canon del pensamiento mítico. *Poesía y verdad* acaba aludiendo a lo demónico, tras comenzar aludiendo a lo astrológico[430]. Y esta vida no parece enteramente sustraída a la consideración astrológica. El horóscopo de Goethe, tal como medio en broma medio en serio se estableció en *Creencia astral e interpretación astral* de Boll[431], también remite a la opacidad de esta existencia. «Que el ascendente siga estrechamente a Saturno y además esté en el nefasto Escorpio arroja sombras sobre esta vida; al menos cierto hermetismo causará, ya en edad avanzada, el signo zodiacal tenido por 'enigmático', en conjunción con la disimulada naturaleza de Saturno; pero también» —y esto ya anticipa lo que sigue— «en cuanto ser zodiacal que repta en tierra, en el que está presente el 'planeta terrestre', es decir, Saturno, esa fuerte predisposición al más acá que, 'dotada de órganos adhérentes, en su burda concupiscencia' se sujeta a la tierra[432]».

«Busqué ponerme a salvo de ese ser terrible». La humanidad mítica paga con el miedo el trato mantenido con las fuerzas demónicas. Una humanidad que, indiscutiblemente, habla con frecuencia desde Goethe. Así, sus manifestaciones han de ser puestas, desde el anecdótico aislamiento en que la suya es pensada casi a regañadientes por los biógrafos, a la luz de una consideración que por supuesto muestre de modo espantosamente claro la fuerza que ejercían los poderes arcaicos en la vida de este hombre, el cual, no sin ellos, se convirtió sin embargo en el poeta más grande de su pueblo. El miedo a la muerte, que incluye a todos los demás, era el más

intenso. Pues ella es aquello que amenaza en mayor medida la panarquía informe de la vida natural, que constituye el círculo mágico del mito. La aversión del poeta hacia la muerte y cuanto la denota ostenta aquí los rasgos de una extremada superstición. Es sabido que ante él nadie podía hablar jamás de fallecimientos, siendo menos sabido que nunca se acercó hasta el lecho de muerte de su mujer. Sus cartas nos revelan además la misma actitud ante la muerte de su hijo. Nada más significativo al respecto que aquel escrito en el que anuncia a Zelter esa pérdida y su fórmula final, verdaderamente demónica: «¡Y así, adelante, por encima de las tumbas!»[433]. En este sentido, la verdad de las palabras que se han puesto en boca del moribundo se impone[434]. En ellas opone la vitalidad mítica por última vez su impotente deseo de luz frente a la cercana oscuridad. En ella también arraiga el inaudito culto de sí mismo de las últimas décadas de vida. *Verdad y poesía*, los *Diarios y anales*[435], la edición de la correspondencia con Schiller[436] o la preocupación por la correspondencia con Zelter son otros tantos esfuerzos por frustrar la muerte. Más claramente aún nos habla aquí la inquietud pagana, que en lugar de preservar la inmortalidad como esperanza la exige como prenda, en todo cuanto dice sobre la persistencia del alma. Así como la idea de la inmortalidad del mito mismo se mostraba como un 'no-poder-morir', en el pensamiento goethiano no es tampoco la migración del alma hacia el reino natal, sino una huida de lo limitado a lo ilimitado. Sobre todo la conversación tras la muerte de Wieland, que Falk[437] nos transmite[438], supone a la inmortalidad como siendo conforme a la naturaleza y también, como para acentuar en ella lo inhumano, que propiamente hablando sólo es concedida a los grandes espíritus.

Ningún sentimiento es más rico en variantes que el miedo. Así, al miedo a la muerte se le asocia el miedo a la vida, como al tono fundamental sus innumerables armónicos. También aquí la tradición descuida, o, más aún, silencia, el juego barroco del miedo a la vida. Lo que le interesa es establecer una norma en Goethe, y está por ello lejos de percibir la lucha de las formas de vida que él libraba en sí. Goethe la encerró en sí demasiado hondamente. De ahí la soledad que hay en su vida y, ora doloroso, ora insolente, también el mutismo. En la descripción del período weimariano

temprano en su escrito *Sobre la correspondencia de Goethe*[439], ha mostrado Gervinus[440] qué pronto se da esto. Él es quien primero y con más seguridad que ningún otro dirigió la atención sobre estos fenómenos en la vida de Goethe; quizá haya sido el único en barruntar igualmente su significado, aunque juzgara erróneamente su valor. Así, no se le escapan ni la silenciosa inmersión en sí mismo del período tardío ni el interés típico de éste, intensificado hasta lo paradójico, en los contenidos objetivos de la propia vida. Pero desde ambos habla el miedo a la vida: el miedo a su poder y su amplitud desde la meditación, y el miedo a su huida desde la concepción globalizadora. Gervinus, en su escrito, determina el punto de inflexión que separa la creación del viejo Goethe de la de los períodos anteriores, y lo sitúa en 1797' en la época del proyectado viaje a Italia. En un escrito coetáneo dirigido a Schiller, Goethe trata de objetos que, aun sin ser «enteramente poéticos[441]», habrían despertado en él una cierta disposición poética. «Por eso he observado con precisión —nos dice— los objetos que producen tal efecto y he notado para mi sorpresa que propiamente hablando son simbólicos[442]». Pero lo simbólico es aquello en lo que aparece la unión indisoluble y necesaria de un contenido objetivo a un contenido de verdad. «Si uno —se dice en esa misma carta—, conforme vaya progresando el viaje en el futuro, dirigiese su atención no sólo a lo llamativo sino a lo significativo, debería obtener a fin de cuentas una buena cosecha para sí y para otros. Primero quiero seguir ensayando aquí qué de simbólico puedo al fin notar, pero especialmente practicar en lugares extraños, lugares que vea por primera vez. Si saliese bien, sin querer proseguir la experiencia a gran escala pero profundizando en cada momento y en cada sitio, siempre que le fuera permitido, uno debería obtener una y otra vez un botín suficiente de países y lugares conocidos[443]». «Se puede decir sin duda —añade Gervinus— que éste es, casi sin excepción, el caso de sus productos poéticos tardíos, y que en ellos experiencias que antes había presentado en su extensión sensible, como el arte exige, las mide según cierta profundidad espiritual, con lo cual a menudo pierde pie. Schiller cala muy agudamente esta nueva experiencia velada al tiempo tan misteriosamente… Su caso parece ser una exigencia poética sin disposición poética ni objeto poético. De hecho, aquí interesa mucho menos el objeto

que el ánimo, si el objeto significa algo para él[444]». (Y nada es más característico del clasicismo que este afán de captar y relativizar el símbolo en una misma frase.) «Es el ánimo el que aquí fija los límites, y sólo él puede hallar lo vulgar y lo ingenioso, aquí como en todas partes, en el tratamiento, y no en la elección del material. Lo que para él fueron esos dos sitios, supone, lo habrían sido, en una disposición más excitada, cada calle, cada puente, etc. Si Schiller hubiese podido barruntar las consecuencias derivables de esta nueva manera de ver en Goethe, difícilmente lo habría alentado a entregarse a ella por completo, porque con tal visión de los objetos se pone un mundo en lo particular[445]… Pues en seguida la consecuencia más próxima es por tanto que, en el curso de sus viajes, Goethe comience a arrimar hatos de legajos en los que va metiendo todos los papeles oficiales, periódicos, semanarios, extractos de prédicas, programas de teatro, ordenanzas, tablas de precios, etc.; a ello añade sus observaciones, las compara luego con la voz de la sociedad, corrige con ésta su propia opinión, vuelve a registrar la nueva información, *ad acta*, ¡y así espera ir recogiendo materiales para un uso futuro! Esto prepara ya completamente la significatividad, más tarde desarrollada hasta lo ridículo, con la que apunta en notas y diarios las piezas supremas, mientras considera las cosas más insustanciales con patético gesto de sabiduría. Desde entonces, cada medalla que se le concede y cada granítica piedra que él ofrece son para él objeto de máxima importancia; y cuando encuentra la sal gema que Federico el Grande pese a todas sus órdenes no había podido localizar, verá en ello un prodigio, y enviará a su amigo Zelter una muestra simbólica a Berlín. No hay nada más característico de esta mentalidad tardía suya, que, en su creciente edad, cultivará cada vez con más ahínco, que el hecho mismo de convertir en máxima la tozuda inversión de aquel antiguo *nil admirari*. ¡Más bien admirar todo, encontrar que todo es ‘significativo, prodigioso, incalculable’!»[446]. En esta actitud, que Gervinus nos pinta de manera insuperable, sin la menor exageración, sin duda participa la admiración, pero también el miedo. El hombre se petrifica en el caos de los símbolos y pierde una libertad que los antiguos nunca conocieron. Y, con ello, al obrar, cae bajo los signos y los oráculos. No faltaron éstos en la vida de Goethe. Un signo de esta clase le señalaría el

camino hacia Weimar. En *Verdad y poesía* cuenta incluso cómo, en el curso de un paseo, dividido entre la vocación por la poesía y por la pintura, consultó un oráculo[447]. En efecto, el miedo a la responsabilidad es el más espiritual de todos los temores por los que Goethe por naturaleza se veía acuciado. Esta será una de las razones de la postura conservadora que adoptó en lo social y lo político, y, ya en la vejez, igualmente sin duda en lo literario. Y es también la razón de la dejadez en su vida amorosa, siendo seguro que determinó su interpretación de *Las afinidades electivas*. Ya que justamente en esta obra se proyecta una luz sobre los fundamentos de su vida, los cuales, ciertamente, puesto que su confesión no los revela, permanecieron ocultos a una tradición aún no liberada de su encanto. Pero esta consciencia mítica no se puede sin duda apostrofar con la trivial muletilla bajo la cual a menudo uno se complace en reconocer algo trágico en la vida del olímpico. Lo trágico se da sólo en la existencia del personaje dramático, es decir, del que se representa, y no nunca por cierto en la de un ser humano. Pero donde menos puede darse es en la existencia quietista de un Goethe, en la que apenas se encuentran los momentos adecuados a la representación. Así, también para ésta, como para cualquier vida humana, de nada vale la libertad del héroe trágico en la muerte, sino la redención en la vida eterna.

II

Drum da gehäuft sind rings, um Klarheit,
Die Gipfel der Zegit,
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn un wiederzukehren.

HÖLDERLIN[448]

Si toda obra como *Las afinidades electivas* puede aclarar la vida del autor y su carácter, a la observación corriente se le escapa éste cuando más cerca cree hallarse de él. Pues, por más que sólo rara vez la edición de un clásico omita resaltar en su introducción que precisamente su contenido, como apenas algún otro, única y exclusivamente será comprensible a partir de la vida del autor, en el fondo este juicio ya contiene en sí mismo el *πρώτον ψεύδος*[449] del método que trata de representar, en el cuadro caracterológico preestablecido y en una vivencia huera o inaprehensible, el

devenir de su obra en el autor. Y éste *πρώτον φεῦδος* de casi toda la filología moderna, es decir, de aquella que no se define por la indagación en las palabras y las cosas, consiste si no en inferir a partir del carácter y de la vida la obra misma como producto de éstos, sí en ponerla al alcance de una mera comprensión ociosa. Pero en tanto que está incuestionablemente indicado erigir el conocimiento sobre lo verificable y lo seguro, la obra debe estar absolutamente en primer plano en dondequiera que la intelección se oriente hacia el contenido y el carácter. Pues en ninguna parte se hallan éstos más duradera, marcada y comprensiblemente a la vista que no en ella. El hecho de que incluso ahí sigan pareciendo bastante difíciles y jamás accesibles para muchos, si bien para estos últimos puede constituir razón suficiente para fundamentar el estudio de la historia del arte en la indagación de lo personal y de las relaciones en vez de en el examen preciso de la obra, no puede sin embargo mover jamás al crítico a concederles crédito, y menos a seguirlos. Más bien ha de tener siempre presente que el único nexo racional entre el creador y la obra consiste precisamente en el testimonio que ésta nos da de él. Del carácter de un ser humano no se sabe únicamente por sus manifestaciones, a las que en este sentido pertenecen igualmente las obras; sino que aquél se determina ante todo por éstas. Las obras no son derivables como lo son los hechos, y toda consideración que acepte este aserto en su globalidad para oponerse a él en el detalle perderá toda aspiración a un contenido.

Lo que de este modo se le escapa a la exposición banal no es tan sólo el examen del calor y la índole de las obras, sino, en la misma medida, el del carácter y la vida de su autor. Todo conocimiento del carácter del autor según su totalidad, es decir, su ‘naturaleza’, es frustrado en principio por la interpretación negligente de las obras. Pues si ésta tampoco se encuentra en condiciones de dar del carácter una visión última y acabada, lo cual, por fundadas razones, no resulta pensable tan siquiera, cuando se prescinde de la obra el carácter resulta absolutamente inescrutable. Pero también a su vez el examen de la vida del creador se le cierra al método tradicional empleado en las biografías. La claridad acerca de la relación teórica entre el carácter y la obra es condición básica para toda visión de su vida. Hasta ahora se ha hecho tan poco por ella que en general se tienen por los mejores medios

para su examen los conceptos de orden psicológico, mientras que en ninguna parte como aquí forzosamente se ha de renunciar a toda noción de circunstancias verdaderas en tanto que estos *termini* se mantengan en boga. Mas lo que en efecto sí puede afirmarse es que la primacía de lo biográfico en la imagen de la vida de un creador, es decir, la presentación de la vida como la de un ser humano incluyendo aquel doble subrayado de lo decisivo y para el hombre indecidible de lo que es la moral, sin duda alguna sólo se encontraría donde el saber acerca de la inescrutabilidad del origen excluye a toda obra —delimitándola tanto según el valor como al tiempo según el contenido— del sentido último de su vida. Pues aunque la gran obra no se forma en la común existencia, y ello incluso por más que sea garantía de la pureza de ésta, en último término ése no es sino uno entre sus otros elementos. Y así sólo de manera fragmentaria puede aclarar la vida de un artista, y ello más según el devenir que de acuerdo con el contenido. La total inseguridad sobre el significado que puedan tener las obras en la vida de un ser humano ha llevado a asignar a la vida de los creadores formas diferenciadas y especiales de un contenido reservado a ella y sólo en ella justificado. Pero una así no sólo debe estar emancipada de las máximas morales, sino que incluso debe ser partícipe de una superior legitimidad y estar más claramente abierta al examen. ¡Qué tiene pues de extraño que todo auténtico contenido de vida, tal como aparece también en las obras, tenga muy poco peso ante tal opinión! Y una que quizá nunca se haya expuesto tan claramente como en referencia a Goethe.

De acuerdo con esta concepción de que la vida de los creadores dispondría sin más de contenidos autónomos, el común y trivial modo de pensar coincide tan exactamente con otra, mucho más profunda, que cabe suponer que la primera no sea sino una distorsión de esta última concepción originaria, que ha vuelto hace poco a salir a la luz. A saber, si para la concepción tradicional obra, vida y carácter se confunden de manera indeterminada por igual, aquélla atribuye explícitamente a estas tres unidad, construyendo con ello la figura del que es el héroe mítico. Pues, en el ámbito del mito, carácter, obra y vida conforman de hecho aquella unidad que sin duda sólo les conviene en el sentido laxo de lo que pueda ser un literato. Pues allí el carácter es demonio, como la vida destino, y la obra,

que no hace sino plasmar a ambos, es figura viva. Allí mantiene ella en sí, al mismo tiempo, la razón del carácter y el contenido de la vida. Pues la forma canónica de la vida mítica es precisamente la del héroe. En ésta lo pragmático es al mismo tiempo lo simbólico, y tan sólo en ella, con otras palabras, se ofrece al examen paralelamente de manera adecuada la figura simbólica y, junto con ella, el contenido simbólico de la vida humana. Pero esta vida humana resulta ser más bien la sobrehumana y, por tanto, no sólo en la existencia misma de la figura sino más decisivamente en lo que es la esencia del contenido, distinta de la propiamente humana. Pues mientras el contenido oculto de esta última estriba forzosamente lo mismo en lo individual que en lo humano de lo vivo, el contenido manifiesto de la vida del héroe no alcanza a la esfera de la particularidad individual ni tampoco a aquella de la unicidad moral. Del individuo separa al héroe el tipo, la norma, que lo es siendo sobrehumana. De la unidad moral de la responsabilidad, su papel de representante. Por cuanto él no está solo ante su Dios, sino que es el representante de la humanidad ante los dioses de ésta. De naturaleza mítica es por tanto toda representación en el ámbito moral del patriótico uno para todos', hasta el sacrificio redentor. En la vida del héroe, la tipología y la representación culminan en el concepto de su tarea. Pues la presencia, con el evidente simbolismo que tiene esa presencia, distingue la vida sobrehumana de la humana. Eso es sin duda lo que caracteriza a Orfeo, el cantor que desciende al Hades, no menos que al Hércules de los doce trabajos: al rapsoda mítico como al héroe mítico. Y a este concreto simbolismo afluye una de las más poderosas fuentes que han configurado el mito astral: en el tipo humano del redentor, el héroe representa a la humanidad por su obra en el firmamento. En consecuencia, valen para él las *Palabras originarias* del poema órfico: no es su demonio, el solar, ni su Tyché, lo que cambia como la luna, ni su destino, el inexorable, lo mismo que la Ananke astral, ni tan siquiera el Eros; sólo Elpis los supera[450]. Así, no es casual en absoluto que el poeta se haya topado con Elpis al buscar lo humanamente próximo en las otras palabras, ni que entre todas sólo para ella no fuera menester explicación; pero tampoco es casualidad el que no fuera ella, sino el rígido canon de las cuatro restantes, el esquema del *Goethe* escrito por Gundolf[451]. De

acuerdo con esto, la cuestión del método en las biografías resulta bastante menos doctrinaria de lo que su deducción haría suponer. Pues es en efecto en el libro de Gundolf donde se intentaría presentar como mítica la vida de Goethe. Y esta concepción se ha de tomar en cuenta no sólo porque lo mítico viva en la existencia de este ser humano, sino porque la exige doblemente al considerar una obra a la que aquélla podría remitirse justamente debido a sus momentos míticos. Si consiguiese corroborar esta aspiración, significaría que es imposible desprender el estrato en el cual impera autónomamente el sentido que es propio de esa novela. Donde no se pueda constatar un ámbito separado de este modo, no se puede tratar de obra literaria, sino tan sólo de su antecedente, a saber, la escritura mágica. Y por eso cualquier consideración verdaderamente incisiva de una obra goethiana, pero sin duda muy especialmente la de *Las afinidades electivas*, es dependiente de la refutación respecto de aquella tentativa. Y con ella se indica al mismo tiempo el examen de un núcleo luminoso presente en el contenido redentor, el cual escapó a esa postura como también lo hizo en todas partes en *Las afinidades electivas*.

El canon que corresponde a la vida del semidiós aparece en un peculiar desplazamiento en la concepción que del poeta manifiesta la escuela de George[452]. Esta le asigna en efecto, lo mismo que al héroe, su obra como tarea, y con ello considera su mandato como divino. Pero de Dios el hombre no recibe tareas, sino sólo exigencias, y por eso ante Dios no se ha de atribuir ningún valor especial a la vida poética. Lo mismo que el concepto de tarea tampoco es adecuado desde el punto de vista del poeta. En sentido propio, la obra literaria sólo nace donde la palabra se libera incluso del hechizo de la mayor tarea. Porque dicha obra no desciende de Dios, al contrario, asciende desde lo insondable del alma, teniendo parte en el sí mismo más profundo del hombre. Como su misión le parece proceder inmediatamente de Dios, aquel círculo no sólo concede al poeta un rango intangible, por más que sólo sea relativo, sino también una supremacía que resulta enteramente problemática en cuanto hombre por antonomasia situado en el seno de su pueblo, y con ello también a su vida ante Dios, a

cuya altura él parece estar en cuanto superhombre. Pero el poeta es una manifestación de la esencia humana, inferior a la de los santos no en su grado, sino en cuanto a índole. Pues en la esencia del poeta se define una relación del individuo con la comunidad del pueblo, y en cambio en el santo su relación es sin duda la del hombre con Dios.

Pero además de la visión heroizante del poeta, entre las consideraciones del círculo en que se fundamenta el libro de Gundolf se encuentra, sumamente funesto y confuso, un segundo y no menor error procedente del abismo de la irreflexiva confusión lingüística. Aunque el título de poeta como creador no le pertenece, sin embargo ha sucumbido ya a él en todo espíritu que no percibe en ello aquel tono de lo metafórico, recordatorio del verdadero creador. Y de hecho el artista nunca es tanto la causa primitiva o el creador como el origen o el conformador, siendo también seguro que su obra no es de ningún modo su criatura, sino antes bien su conformación. Por cierto que también la conformación, y no sólo la criatura, tiene vida. Pero lo que fundamenta la diferencia determinante entre ambas es que sólo la vida de la criatura, y jamás la de lo conformado, tiene participación sin restricciones en la intención de la redención. Así, por más que el discurso metafórico hable de la creatividad de los artistas, la *virtus* propia de ésta, a saber, la de causa originaria, la creación no puede desplegarla en sus obras, sino única y exclusivamente en criaturas. De ahí que aquel desatinado uso lingüístico que se entusiasma con la palabra ‘creador’ lleve totalmente por sí sólo a tener por el producto más propio de un artista no las obras sino ya la vida. Pero mientras que en la vida del héroe lo completamente configurado, cuya figura es la lucha, se representa en virtud de su completa claridad simbólica, en la vida del poeta no sólo no se encuentra una tarea unívoca como en cualquiera humana, sino tampoco una lucha unívoca que sea claramente demostrable. Sin embargo, como en todo caso debe conjurarse una figura, más allá de la viviente en plena lucha sólo se ofrece la paralizada en la escritura. Así se completa un dogma que, habiéndole dado mágicamente su vida a la obra, vuelve a paralizar la vida en obra a través de un errar no menos seductor, y además se imagina comprender la tan mentada ‘figura’ del poeta como un híbrido de héroe y creador en el que

no se puede distinguir ya nada, pero sí afirmarlo todo de él con apariencia de profundidad.

El *Goethe* de Gundolf ha asumido el dogma más irreflexivo en el culto a Goethe, la más mostrenca profesión de fe que hacen los adeptos: que entre todas las obras de Goethe, la más grande es su vida. Según esto, la vida de Goethe no se separa estrictamente de la vida de las obras. Al igual que el poeta, en una imagen de clara paradoja, llamaba a los colores actos y sufrimientos de la luz[453], Gundolf, en su visión sumamente enturbiada, convierte la vida de Goethe en esa luz, que, en último término, no sería de otra índole que sus colores, sus obras. Así, esta postura le permite dos cosas: aleja todo concepto moral del horizonte y al mismo tiempo alcanza, asignándole al héroe como creador la forma que le corresponde como vencedor, el estrato de la profundidad blasfema. Así, se dice de *Las afinidades electivas* que en esa obra Goethe «meditó sobre la conducta legisladora de Dios[454]». Pero en realidad la vida del hombre, así sea la del creador, no es nunca la del Creador. Precisamente por ello tampoco puede interpretarse como la del héroe que se da forma a sí misma. En tal sentido la comenta Gundolf. Pues el contenido objetivo de esta vida no es concebido con la fidedigna mentalidad del biógrafo también y justamente debido a lo que de ella no se entiende, ni con la modestia del auténtico biografismo en cuanto el archivo de documentos incluso indescifrables de dicha existencia, sino que en efecto contenido objetivo y contenido de verdad deben ser evidentes y corresponderse mutuamente tal como sucede en la vida del héroe. Sin embargo, sólo el contenido objetivo de la vida resulta evidente, mientras su contenido de verdad queda oculto. Sin duda, el rasgo individual, la relación individual, pueden aclararse, pero no la totalidad, a no ser que también sea captada en relación finita. Por cuanto en sí misma es infinita. De ahí que en el ámbito del biografismo no haya crítica ni comentario. En la violación de este principio fundamental coinciden de manera extraña dos libros que por lo demás podrían considerarse las antípodas de la bibliografía goethiana: la obra de Gundolf y el estudio de Baumgartner[455][456]. Mientras que éste emprende la exploración del contenido de verdad sin siquiera barruntar el lugar de su soterramiento, por lo cual no puede sino acumular deficiencias críticas, Gundolf se sumerge en

el mundo de los contenidos objetivos de la vida goethiana, en los cuales sin embargo sólo presuntamente logrará exponer el contenido de verdad que es propio de ésta. Pues la vida humana no se puede considerar por analogía con una obra de arte. El principio de Gundolf con respecto a la crítica de las fuentes manifiesta fundamentalmente, sin embargo, la resolución de cometer tal distorsión. Si en la jerarquía de las fuentes las obras siempre son puestas en primer lugar, mientras la carta, por no decir la conversación, quedan relegadas tras ellas, esta postura es explicable simplemente por el hecho de que la misma vida es ahí contemplada como obra. Pues únicamente frente a una obra posee el comentario basado en otra un valor superior que el que brota de cualesquiera otras fuentes. Pero eso es sólo así porque a través del concepto de la obra se establece una esfera propia y estrictamente delimitada, en la que la vida del poeta no puede penetrar. La cuestión de si tal vez esa clasificación debiese intentar la separación de lo transmitido originalmente por escrito y lo en principio oralmente transmitido no es otra cosa justamente que la cuestión vital para la propia historia, mientras que el biografismo, aun con la máxima aspiración al contenido, se deberá atener en todo caso a las dimensiones de una vida humana. Si ciertamente al comienzo de su libro el autor aparta de sí el interés biográfico, la falta de dignidad que a menudo es la propia del biografismo moderno debe lograr que no se olvide que éste se basa en un canon de conceptos sin el cual, en último término, toda consideración histórica de un hombre incurre en la carencia de su objeto. Nada tiene por tanto de asombroso que con la falta interna de forma en este libro se constituya un tipo informe del poeta que recuerda al monumento diseñado por Bettina[457], en el que las inmensas formas del venerado se disuelven en lo amorfo, hermafrodita. Así, esta monumentalidad se revela ficticia y —para hablar el lenguaje propio de Gundolf— se muestra que la imagen que ahí brota de un logos sin fuerza no es tan diferente de la que un Eros desmesurado había creado.

Sólo el perseverante seguimiento de su metodología prospera contra la naturaleza quimérica de la obra. Esfuerzo vano, enfrentarse a los detalles sin poseer esta arma. Pues su coraza es una terminología que resulta casi impenetrable. En ella se demuestra el significado fundamental para todo

conocimiento en la relación entre mito y verdad. Relación que es de exclusión mutua. En el mito no hay verdad, pues no hay univocidad, y por tanto no hay error siquiera. Pero dado que tampoco puede haber verdad sobre él (sólo hay verdad en las cosas, lo mismo que la objetividad reside en la verdad), lo que habrá de él, por lo que al espíritu del mito se refiere, será única y exclusivamente conocimiento. Y donde la presencia de la verdad sea posible, ésta sólo puede darse a condición del conocimiento del mito, a saber, del conocimiento de su aniquiladora indiferencia hacia la verdad. Por eso en Grecia el arte propiamente dicho, y la filosofía propiamente dicha —a diferencia de su estadio impropiamente dicho, el estadio teúrgico—, comienzan precisamente con el fin del mito, pues el primero no estriba menos ni la segunda más que aquél en la verdad. Pero tan insondable es la confusión que se instaura a través de la identificación entre verdad y mito, que con su eficacia encubierta esta primera distorsión amenaza con mantener al abrigo de toda suspicacia crítica casi cada una de las frases de la obra de Gundolf. Y, sin embargo, todo el arte del crítico no consiste aquí sino en, a pesar de sus braceantes sofismas, capturar cual segundo Gulliver una sola de aquellas frasecillas enanas y considerarla con entera calma. «Sólo» en el matrimonio «se unieron… todas las atracciones y repulsiones que resultan de la tensión existente en el hombre entre naturaleza y cultura, de esta su dualidad: el hecho de que por su sangre linda con el animal, y por su alma en cambio con la deidad… Sólo en el matrimonio se convierte la unión o separación fatal e instintiva de dos seres humanos… mediante la concepción del legítimo hijo, en un misterio, dicho en términos paganos, o en un sacramento, si lo decimos en términos cristianos. De modo que el matrimonio no es tan sólo un acto animal, sino también mágico, un encantamiento[458]». Una exposición a la que sólo el sanguinario misticismo de la expresión puede distinguir de la memez. Qué firme se mantiene en cambio la explicación kantiana, cuya referencia al momento natural del matrimonio —la sexualidad— no obstruye el camino al logos de su momento divino —la fidelidad—, A saber, el logos es lo propio de lo verdaderamente divino; no fundamenta la vida sin la verdad, ni el rito sin la teología. Por el contrario, lo común a toda concepción pagana es la primacía del culto sobre la doctrina, la cual muestra con total seguridad ser

pagana por el hecho de ser única y exclusivamente esoterismo. El *Goethe* de Gundolf, ese burdo pedestal de la propia estatuilla, nos presenta en todos los sentidos al adepto de un esoterismo que sólo por longanimidad tolera el empeño de la filosofía en un misterio cuyas claves él tiene ya en sus manos. Ninguna manera de pensar es sin embargo más funesta que la misma que reintroduce confusamente en el mito aquello que ya había comenzado a desprenderse de él, y que, a través del hundimiento justamente con ello impuesto en lo monstruoso, habría puesto de inmediato sobre aviso a todo entendimiento que no se halle conforme con la permanencia en la jungla de tropos, en una selva virgen en la que como simios parlanchines las palabras van de ampulosidad en ampulosidad únicamente para no tocar el suelo, algo que delata que de hecho no se tienen en pie, a saber, en el logos, donde deberían detenerse y rendir cuentas. Pero ellas lo evitan tan manifiestamente porque frente a todo pensamiento mítico, o incluso subrepticio, la pregunta por la verdad queda en él destruida. En efecto, a éste nada lo desvía de tomar el deslustrado y terroso estrato de lo que es el mero contenido objetivo por el contenido de verdad en la obra de Goethe, y en lugar de depurar, mediante el conocimiento y a partir de una idea como la del destino, su contenido verdadero, éste se corrompe por completo al impregnarse aquélla de sentimentalismo y del clima propio de éste. Así, con la ficticia monumentalidad de la imagen goethiana, aparece la falseada legalidad de su conocimiento, y la investigación de su logos choca con su metódica fragilidad en su petulancia lingüística dando con ello en el centro. Sus conceptos son nombres, y sus juicios fórmulas. Pues en ella el lenguaje, al que sin embargo ni el más pobre diablo puede apagar la irradiación de su *ratio*, tiene que propagar unas tinieblas que sólo él podría disipar. Con ello debe desaparecer la última creencia en la superioridad de esta obra sobre la bibliografía goethiana de las escuelas más antiguas, como cuya sucesora más legítima y grande la intimidada filología la ha hecho pasar, no sólo por mor de la propia mala conciencia, sino también por mor de la imposibilidad de medirla con base en sus conceptos primarios. Sin embargo, el casi insondable trastocamiento de su modo de pensar no sustrae tampoco a la consideración filosófica un afán que sin duda se condenaría a sí mismo aun si no portara la perversa apariencia del acierto.

Siempre que está en cuestión una intelección de la vida y la obra de Goethe, esto no puede —por visiblemente que se revele lo mítico en ellas— constituir el fundamento del conocimiento. Y si en el detalle puede ser objeto de observación, en cambio, donde se trata de la esencia y de la verdad en la obra y en la vida, la intelección del mito no es la última, ni siquiera en la referencia objetual. Pues en su ámbito no se representa íntegramente ni la vida de Goethe ni tampoco ninguna de sus obras. Si esto, en la medida en que lo que está en cuestión es la vida, está sin más garantizado por su naturaleza humana, las obras lo enseñan en el detalle, por cuanto en las tardías entre ellas se revela una lucha que quedó disimulada en la vida. Y sólo en dichas obras se encuentra lo mítico también en el contenido, no únicamente en el material. En el contexto de esta vida, pueden las obras ser válidamente consideradas testimonio de su último transcurso. Pero esa fuerza testimonial no vale sólo y en lo más profundo para el mundo mítico en la existencia de Goethe. Hay en ésta una lucha por librarse del abrazo de aquél, y en la novela goethiana dicha lucha no está en menor medida atestiguada que la esencia misma de aquel mundo. Goethe se alzó contra los poderes míticos en la colosal experiencia fundamental de dichos poderes, de acuerdo con la cual no es posible obtener la reconciliación con ellos sino por la continuidad del sacrificio. Si el intento de su edad madura, constantemente renovado y emprendido con desaliento interior pero sin duda con voluntad de acero, consistió en someterse a aquellos órdenes míticos dondequiera que imperasen todavía, y, más aún, participar de su autoridad como sólo puede hacerlo un servidor de los poderosos, tras la última y más grave sumisión que aceptó, tras la capitulación en su lucha de más de treinta años contra el matrimonio, el cual le parecía amenazador en cuanto símbolo de cautividad mítica, fracasó por completo en el intento y, un año después de su consentimiento al matrimonio, que se le impuso en un día de fatal apremio, empezó *Las afinidades electivas*, con las cuales elevaría su protesta, desplegada de modo cada vez más potente en su obra tardía, contra aquel mundo con el que su edad madura había cerrado el pacto. En efecto, *Las afinidades electivas* representan un giro en esta obra. Y con ellas comienza la última serie de sus producciones, de ninguna de las cuales logró ya desprenderse

totalmente, y su pulsación aún siguió viva en él hasta el final. Así se entiende lo conmovedor de la anotación en el diario de 1820 de que ha «empezado a leer *Las afinidades electivas*[459]», así como la tácita ironía de una escena transmitida por Heinrich Laube[460]: «Una dama hablaba ante Goethe sobre *Las afinidades electivas*: "No puedo aprobar ese libro de ninguna manera, señor Von Goethe; es realmente inmoral y no se lo recomiendo a ninguna mujer". Goethe quedó callado durante un rato con semblante muy serio, y finalmente dijo con fervor: "Lo lamento, pero es mi mejor libro[461]"». Esa última serie de sus obras atestigua y acompaña la depuración que ya no pudo ser liberación. Tal vez porque, por necesidades de la vida, su juventud emprendió a menudo una huida demasiado veloz hacia el campo del arte literario, la edad, en ironía terriblemente punitiva, puso al fin a la literatura como soberana de su vida. Goethe doblegó así su vida bajo los mismos órdenes que hicieron de ella ocasión de sus obras literarias. Su contemplación de los contenidos objetivos en la vejez posee esta explicación moral. De modo que los tres grandes documentos de dicha enmascarada penitencia fueron *Verdad y poesía*, el *Diván occidental-oriental* y la segunda parte de su *Fausto*. La historización de su propia vida, como incumbió primero a *Verdad y poesía* y luego a los *Diarios y anales*, tenía que testimoniar e inventar hasta qué punto esta vida era el fenómeno originario de una vida llena de contenido poético, de una vida llena de materiales y ocasiones para el poeta'. La ocasión de la poesía de la que aquí se habla no es sólo diferente de la vivencia que establece la convención moderna como fundamento de la invención poética, sino exactamente lo contrario. Lo que en las historias de la literatura se transmite en la frase de que la literatura goethiana fue 'literatura de ocasión' significa literatura de vivencia, y con ello se ha dicho, por lo que concierne a las últimas y más grandes obras, justamente lo contrario de la verdad. Pues la ocasión produce el contenido y la vivencia sólo deja un sentimiento. Afín y análoga a la relación entre estas dos es la de las palabras *genius* y genio. En boca de los modernos, la última acaba por ser un mero título que, se pongan como se pongan, nunca será apropiado para describir como esencial la relación de un hombre con el arte. Eso es lo que consigue la palabra *genius* y lo que garantizan los versos de Hölderlin: «Sind denn nicht dir bekannt viele

Lebendigen? / Geht auf Wahrem dein Fu£ nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mein Genius! tritt nur / Baar ins Leben und sorge nicht! / Was geschiehet, es sei alies gelegen dir!»[462]. Exactamente ésa es la antigua vocación del poeta, que desde Píndaro hasta Meleagro, desde los juegos ístmicos hasta una hora de amor, sólo encontraba ocasiones de distinta altura pero que, en cuanto tales, siempre se hacían dignas de su canto, el cual por tanto no podía ocurrírsele fundamentar en vivencias. De modo que el concepto de vivencia no es sino la perífrasis de la falta de consecuencias de ese canto también anhelada por el filisteísmo más sublime al mantenerse siempre igual de cobarde; canto que, despojado de su referencia a la verdad, no logra que la dormida responsabilidad se despierte. Goethe, en su vejez, había penetrado bastante profundamente en la esencia de la poesía como para evitar estremecido toda ocasión para el canto en el mundo que le rodeaba, y en cambio querer únicamente hollar el tapiz de lo verdadero. Tardíamente se encontraba de este modo alcanzando el umbral del romanticismo alemán. Pero a él no le estaba permitido, como tampoco a Hölderlin, el acceso a la religión en forma de una mera conversión, de un ingreso en la comunidad. De hecho Goethe detestaba esto en el caso de los románticos tempranos. Pero las leyes que éstos trataban de cumplir con la conversión, y por tanto sin duda con la extinción de su vida, atizaban en Goethe, que igualmente tenía que someterse a ellas, la más elevada llama de su vida. En ella aún ardían las escorias que habían quedado de cada pasión, y por eso mismo hasta el final de su vida pudo mantener en la correspondencia tan dolorosamente cerca de sí el amor a Marianne[463] que, más de una década después del momento en que ella declaró su inclinación, pudo nacer el poema quizá más vigoroso del *Diván*: «Nicht mehr auf Seidenblatt / Schreib’ ich symmetrische Reime[464]». De este modo, el fenómeno tardío imperante sobre la vida y, en último término, sobre su duración será sin duda la conclusión del *Fausto*. Si en la serie de estas obras de vejez la primera es *Las afinidades electivas*, en ellas debe hacerse ya visible, por más oscuramente que el mito rija sobre ellas, su promesa más pura. Pero ésta no se abre a un estudio como el que hizo Gundolf, que da razón del cuento y de los «extraños vecinitos[465]» tan poco como lo hace el de los restantes autores.

Las afinidades electivas fueron en un principio planeadas como cuento en el ciclo de los *Años de peregrinación*, pero su crecimiento las expulsó de dicho texto. No obstante los vestigios de la idea originaria se mantuvieron a pesar de cuanto hizo que la obra se convirtiera en una gran novela independiente. Sólo la cabal maestría de Goethe, que aquí se muestra como en una cumbre, supo impedir que la tendencia innata al cuento quebrara al fin la forma de novela. Así, aparece refrenada la escisión y lograda al tiempo la unidad al ennoblecer él la forma de la novela mediante la forma del cuento. La triunfante artimaña con la que logra hacer esto, que se impuso de modo igualmente imperioso por el lado del contenido, consiste en que el poeta renuncia a convocar la participación del lector en el centro mismo del acontecer. En efecto, al quedar éste tan absolutamente inaccesible a la intención inmediata del lector, como lo ilustra con toda claridad la inesperada muerte de Ottilie, se delata la influencia de la forma del cuento sobre la correspondiente a la novela; y ello precisamente en la descripción de esta muerte, también antes que nada una ruptura, cuando al final ese centro, que se cierra de modo permanente en el cuento, se hace notar con fuerza redoblada. Y quizá pertenezca a la misma tendencia formal, como ya ha señalado R. M. Meyer**[466]**, el hecho de que la narración guste de ir estableciendo grupos. Y ciertamente su figuratividad es fundamentalmente no pictórica, aunque se la puede llamar plástica, o quizá más bien estereoscópica. Y también aparece su condición cuentística. Pues si la novela atrae irresistiblemente al lector hacia su interior, como en un torbellino, el cuento en cambio impone una distancia, expulsando del ámbito de su círculo mágico a todo ser viviente. En esto *Las afinidades electivas* siguieron siendo cuentísticas pese a su extensión. En cuanto a persistencia de expresión, no son en realidad superiores al cuento propiamente dicho que se halla en ellas contenido. En ellas se ha creado una forma límite, y por ésta se encuentran más alejadas de las demás novelas de lo que éstas distan entre sí. En el «*Meister* y en *Las afinidades electivas* el estilo artístico lo determina el hecho de que por todas partes sentimos al narrador. Falta aquí el realismo artístico-formal… que deja a los

acontecimientos y a los hombres entregados a sí mismos, de manera que, como en el teatro, tan sólo funcionen como una existencia inmediata; más bien son realmente una ‘narración’ sustentada por el propio narrador, que perceptiblemente está detrás… Las novelas goethianas transcurren dentro de las categorías del ‘narrador’»[467]. «Presentadas», las llama Simmel[468], en otro lugar[469]. Por más que este fenómeno, que a él ya no le parece analizable, pueda explicarse para el *Wilhelm Meister*, en *Las afinidades electivas* obedece al hecho de que Goethe se reserva con celo ser él quien con total exclusividad gobierne sobre el círculo vital de su obra. Y, justamente, tales barreras frente el lector distinguen la forma clásica del cuento: Boccaccio las provee en efecto de un marco, mientras que Cervantes les escribe un prólogo. Así pues, por mucho que en *Las afinidades electivas* se acentúe la forma de la novela, justamente esta misma acentuación y esta exageración de tipo y de contorno las viene a delatar como cuentísticas.

Nada podría hacer más inaparente el resto de ambigüedad que en ellas queda que la inclusión de un cuento, el cual, cuanto más se realzara sobre el fondo de la obra principal, igual que sobre un puro prototipo de su clase, tanto más semejante debía hacerla parecer a una novela propiamente dicha. En eso estriba el significado que poseen para esta composición *Los extraños vecinitos*, que han de ser tenidos como un cuento modelo aun cuando el estudio se restrinja a la forma. Pero tampoco menos, sino en cierta medida más que la novela, quiso Goethe presentarlo como ejemplar. Pues aunque el acontecimiento de que se informa es pensado en la novela misma en calidad de real, la narración es sin embargo designada como cuento. Y ha de ser tenida como cuento’ tanto como la obra principal pasar por ‘novela’. En aquél resalta de la manera más clara la meditada conformidad a ley de su forma; la intangibilidad de su centro, es decir, el misterio como su rasgo esencial. Pues en él misterio es la catástrofe, que se halla puesta en medio como principio vivo de la narración, mientras que en la novela su significado, en cuanto acontecimiento conclusivo, continúa siendo fenoménico. Y si bien no poco en la novela es correspondencia con dicha catástrofe, la fuerza vivificadora de la misma resulta tan difícil de sondar que a la consideración descuidada el cuento no le parece menos autónomo,

pero tampoco menos enigmático, que *La loca peregrina*[470]. Y, sin embargo, en este cuento impera sin duda la luz clara. Todo está nítidamente delineado, llevado hasta el extremo desde el mismo principio. Este es el día de la decisión, que brilla en el Hades crepuscular de la novela. Así, el cuento resulta mucho más prosaico que la novela, enfrentándose a ésta en una prosa de grado superior. A ello corresponde el auténtico anonimato de sus figuras, y a medias, indeciso, el que se da en las de la novela.

Mientras que en la vida de las últimas rige un recogimiento que completa la garantizada libertad de acción, las figuras del cuento aparecen estrechamente rodeadas por el entorno, por sus familiares. Así, incluso cuando allí Ottilie, ante la poderosa presión de su amado, se separa con el medallón paterno incluso del recuerdo de su hogar para entregarse al amor enteramente[471], aquí en cambio ni siquiera los unidos se sienten independientes de la bendición paterna. Una pequeñez que caracteriza a las parejas del modo más profundo. Pues es cierto que los enamorados abandonan ya adultos el vínculo que los une con la casa paterna, pero no lo es menos que transforman el poder interno de éste, en la medida en que, aunque uno permanezca para sí allí dentro, el otro aún lo lleva más allá con su amor. De otro modo, si en general existe una señal para los enamorados, es que para ambos no sólo se ha cerrado el abismo del sexo, sino también el de la familia. Para que tal visión amorosa sea válida, no debe sustraerse cobardemente a la vista ni aun al conocimiento de los padres, como hace Eduard frente a Ottilie. La fuerza de los enamorados triunfa plenamente al eclipsar incluso la completa presencia de los padres en el ser amado. Hasta qué punto son ellos capaces en su irradicación de desatarse mutuamente de todos los vínculos nos lo dice en el cuento la imagen de las vestimentas, en las cuales los hijos casi ya no son reconocidos por los padres[472]. Los enamorados del cuento no sólo entran en relación con éstos, sino con el resto del entorno. Y mientras para los personajes de la novela la independencia no hace sino sellar más rigurosamente el sometimiento temporal y espacial al destino, lo que garantiza a los otros la más inestimable seguridad es que en el momento culminante de su necesidad el peligro de zozobrar amenaza gravemente a los compañeros de viaje. De ello nos habla el que ni siquiera lo más extremo expulsa a ambos del círculo de

los suyos, en tanto que el modo de vida, formalmente perfecto, de las figuras de la novela se revela impotente ante el hecho de que, hasta que la víctima cae, cada instante los excluye inexorablemente de la comunidad de los pacíficos. Los enamorados del cuento no pagan su paz con el sacrificio. Que el salto a la muerte de la joven no posee tal significado nos lo indica el autor de la forma más precisa y delicada. Pues la secreta intención con la que ella le arroja la corona al muchacho es tan sólo ésta: expresar que ella no desea «morir en la belleza» ni tampoco verse coronada en la muerte en tanto que inmolada. En cuanto al muchacho, que sólo tiene ojos para el timón, da por su parte testimonio de que, a sabiendas o inconscientemente, no tiene parte en la consumación, como sí la tendría si fuera una víctima. Dado que estos seres se atreven a todo no por mor de una libertad mal entendida, entre ellos no caerá víctima alguna, sino en ellos mismos la decisión. De hecho, la libertad se encuentra aquí alejada tan claramente de la resolución salvadora que abriga el joven como lo está el destino. El quimérico afán de libertad es lo que convoca al destino sobre los personajes de la novela, mientras que, por su parte, los enamorados del cuento están situados más allá de ambos y su valerosa resolución resulta suficiente para quebrar un destino que pretendía cernerse sobre ellos, así como para penetrar una libertad que quería arrastrarlos a la nada de la elección. Tal es en los segundos de la decisión el sentido de su obrar. Ambos se sumergen en la corriente viva cuya fuerza benefactora no parece menor en estos acontecimientos que el poder letal del agua remansada sobre los otros amantes. A través de un episodio que afecta a estos últimos se aclarará también el extraño disfraz presente en el vestido de la boda. Allí, en efecto, Nanny llamará al sudario preparado para Ottilie su vestido de novia[473]. Así cabe sin duda interpretar el raro lance del cuento, y —aun sin analogías míticas que quizá pudieran encontrarse— reconocer en los trajes de novios de estos enamorados mortajas transformadas y en adelante invulnerables a la muerte. La total seguridad de la existencia que en último término se les abre está también indicada en distintos lugares. No sólo porque el atuendo los oculta ante los amigos, sino sobre todo porque la gran imagen del barco que atraca justamente en el lugar de su unión suscita la sensación de que ya no tienen destino y que están donde los demás deberán llegar alguna vez.

Con todo ello se puede considerar como irrefutablemente cierto que en el edificio de *Las afinidades electivas* este cuento posee un significado dominante. Si bien sólo a la luz de la narración principal se descubren todos sus detalles, los mencionados revelan inconfundiblemente que a los motivos míticos de la novela corresponden claramente los del cuento como motivos de la redención. Por consiguiente, si en la novela lo mítico es tratado como tesis, la antítesis correspondiente puede verse en el cuento. A esto alude su título. «Extraños», en efecto, deben parecer los vecinitos sobre todo a los personajes de la novela, que también se alejan de ellos con sentimiento profundamente herido. Una herida que, conforme al misterio del cuento, en muchos respectos oculto incluso para él, motivaría a Goethe exteriormente, sin sacarle por ello su significado interior. Mientras que, más débil y sordamente, pero en todo su tamaño natural, aquellos personajes permanecen a la vista del lector, los personajes unidos en el cuento desaparecen bajo el arco de una última pregunta de carácter retórico en su perspectiva infinitamente lejana[474]. ¿No debió encontrarse insinuada, en la disposición a alejarse y desaparecer, la beatitud, la beatitud en lo pequeño, que Goethe convertirá más adelante en motivo único de *La nueva Melusina*[475]?

III

Eh ihr den leib ergreifl auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternen.

GEORGE[476][477]

El escándalo que, so pretexto de que se aproxima demasiado a la obra, provoca toda crítica de arte en aquellos que no encuentran en ella la copia de su ensoñación egocéntrica testimonia tanta ignorancia de la esencia del arte que una época para la que su origen estrictamente determinado es cada vez más vivido no le debe ninguna refutación. Quizá sea sin embargo lícita una imagen que dé una respuesta contundente a esa susceptibilidad. Supóngase que uno conoce a una persona que es bella y atractiva, pero reservada porque lleva un secreto consigo. Sería reprochable querer investigarla. Pero es sin duda lícito averiguar si tiene hermanos o si el carácter de éstos explica en algo lo enigmático del extraño. Así es como la crítica realiza sus averiguaciones entre los hermanos de la obra de arte. Y todas las obras auténticas tienen sus hermanos en el ámbito de la filosofía, siendo ésas justamente las figuras en que aparece el ideal de su problema. La totalidad de la filosofía, su sistema, es de un poderío superior a lo que el compendio de todos sus problemas podría exigir, pues la unidad en la

solución de la totalidad de los suyos no resulta indagable. En efecto, si la unidad en la solución de todos los problemas fuera indagable ella misma, al punto se plantearía, respecto a la pregunta que la indaga, la nueva pregunta de en qué estriba la unidad de su respuesta con la correspondiente a todas las demás. De ahí se sigue que no hay pregunta alguna que abarque en su indagación la unidad de la filosofía. El concepto de esta pregunta no existente que indaga la unidad de la filosofía se llama en filosofía el ideal del problema. Pero aunque el sistema no sea indagable en ningún sentido, hay configuraciones sin embargo que, sin ser pregunta, tienen con dicho ideal del problema la afinidad más profunda. Dichas configuraciones son las obras de arte. La obra de arte no compite con la filosofía misma, sino que entra con ella simplemente en la más estricta relación por su afinidad con el ideal del problema. Y éste ciertamente, en virtud de una legalidad que se funda en la esencia de aquel ideal en general, puede exponerse tan sólo en una pluralidad. Pero, sin embargo, el ideal del problema no aparece en una pluralidad de problemas. Más bien está sepultado en los de las obras, y extraerlo es el cometido de la crítica. Con lo cual ésta hace que en la obra de arte el ideal del problema cobre manifestación, cobre una de sus manifestaciones. Pues lo que muestra en ella en última instancia es la virtual formulabilidad de su contenido de verdad como problema filosófico supremo; pero aquello ante lo cual la crítica se detiene como en actitud de veneración a la obra, mas igualmente en gran medida en razón del respeto a la verdad, es precisamente dicha formulación. En efecto, tal formulabilidad sólo se podría cumplimentar si el sistema resultara indagable; y con ello se transformaría de manifestación del ideal en la existencia jamás dada de ese ideal mismo. Pero así se dice únicamente que la verdad en una obra se podría ciertamente conocer no como indagada, sí como exigida. Si es por tanto lícito decir que todo lo bello se refiere de alguna manera a lo verdadero y su lugar virtual en la filosofía es determinable, esto significa que en cada obra de arte verdadera puede hallarse sin duda una manifestación del ideal del problema. De donde resulta que, a partir del momento en que la consideración se eleva de los fundamentos de la novela a la contemplación de su perfección, es la filosofía la llamada a guiarla en lugar del mito.

Con esto queda resaltada claramente la figura de Ottilie. En ella, en efecto, la novela parece desprenderse ya del mundo mítico con toda evidencia. Pues aunque también cae como víctima de oscuros poderes, sin embargo es justamente su inocencia la que, conforme a la antigua exigencia que requiere que la víctima sea inmaculada, la determina a su terrible sino. Si ciertamente no es la castidad lo que, por más que brote de su espiritualidad, se expone en esta figura de muchacha —tal intangibilidad casi constituye una mancha en Luciane—, sin embargo lo natural de su conducta la hace, pese a la completa pasividad que es propia de Ottilie tanto en lo erótico como en cualquier otra esfera, inaccesible hasta el arrobamiento. A su manera insistente también nos lo anuncia el soneto de Werner: la castidad que emana de esta muchacha no la protege ninguna consciencia. Pero ¿no es entonces mayor aún su mérito? Cuán hondamente se funda esa castidad en el carácter natural de la muchacha nos lo expone Goethe en las imágenes en las que la muestra con el Niño Jesús[478] y con el hijo muerto de Charlotte en brazos[479]. A ambos niños llega Ottilie sin esposo. Sin embargo, aquí el escritor deja dicho más aún con ello. Pues el artificial es precisamente ese cuadro viviente' que representa la gracia y la pureza superior a todo puritanismo de la Madre de Dios[480]. Aquel que la naturaleza nos ofrece sólo un poco después nos muestra al niño muerto. Y esto precisamente nos descubre la verdadera esencia de esa castidad cuya infecundidad sagrada no se encuentra en sí misma por encima de la impura confusión de la sexualidad que lleva a los esposos desavenidos el uno hacia el otro, y cuyo derecho consiste tan sólo en impedir una unión en la que hombre y mujer deberían perderse. Pero en la figura de Ottilie esta castidad pretende más. Provoca, en efecto, la apariencia de una inocencia de la vida natural. La idea pagana, aunque no mítica, de dicha inocencia debe al cristianismo al menos lo que es su formulación más extrema y también la más rica en consecuencias en el ideal de la virginidad. Si las causas de una culpa originaria han de ser buscadas en la mera pulsión vital de la sexualidad, el pensamiento cristiano ve su contrapartida allí donde aquélla se halla más alejada de su expresión más drástica: a saber, en la vida de la virgen. Pero la claridad de esta intención, por más que no sea claramente consciente, encierra un error de graves consecuencias. Ciertamente, lo

mismo que una culpa natural, hay una inocencia natural de la vida. Pero esta última no se encuentra ligada a la sexualidad —aunque sea negándola—, sino únicamente a su polo opuesto, el —en la misma medida natural— espíritu. Así como la vida sexual del ser humano puede convertirse en la expresión de una culpa natural, así la vida espiritual, referida a la unidad de su individualidad, sin importar cómo ésta esté constituida, puede convertirse en la expresión de una inocencia natural. Esta unidad de la vida espiritual individual es justamente el carácter. La univocidad, en cuanto su momento constitutivo esencial, lo diferencia aquí de lo demónico de los fenómenos puramente sexuales. Atribuir un carácter complicado a una persona sólo puede significar, sea conforme a la verdad, o sea injustamente, negarle el carácter, en tanto que para cada manifestación de la mera vida sexual el sello de su conocimiento sigue siendo la intelección de la ambigüedad de su naturaleza. Esto es algo que sin duda se comprueba igualmente en la virginidad, resultando evidente sobre todo la ambigüedad de su intangibilidad. Pues justamente aquello que se piensa en tanto que signo de su pureza interior es lo que más fuertemente atrae al deseo. Pero también la inocencia de la ignorancia es ambigua. Pues, fundándose en ella, la inclinación se convierte de modo imprevisto en el deseo pensado como pecaminoso. Y justamente esta ambigüedad retorna de modo intensamente significativo en el símbolo cristiano de la inocencia, a saber, en el lirio. Las rígidas líneas de la planta y el blanco del cáliz se ligan a un aroma embriagadoramente dulce, que casi ya no parece vegetal. La peligrosa magia de tal inocencia se la ha conferido el autor a Ottilie, estando estrechamente emparentada con el sacrificio que celebra su muerte. Pues al aparecer de tal modo inocente no abandona en ningún momento el círculo mágico de su consumación. Lo que se extiende con tal inocencia sobre su figura no es la pureza sino su apariencia. La intangibilidad de la apariencia la aparta del amado. Pero la misma aparente naturaleza se insinúa en el carácter de Charlotte, que, en efecto, aparece como completamente puro e irreprochable, mientras que en verdad lo distorsiona la infidelidad al amigo. Incluso en su apariencia como madre y como ama de casa, respecto de la cual la pasividad se aviene poco con ella, se antoja espectral. Y, sin embargo, sólo al precio de esta indeterminación se representa lo que hay de

noble en ella. De acuerdo con lo cual, en lo más hondo, Charlotte no es diferente de Ottilie, que es en verdad la única apariencia entre espectros. De igual modo, por tanto, para la intelección de esta obra resulta imprescindible identificar sus claves no en el contraste de los cuatro compañeros, sino en aquello por lo cual ellos se diferencian en la misma medida de los enamorados del cuento. Pues los personajes de la narración principal contrastan entre sí en menor medida en cuanto individuos que en cuanto parejas.

¿Participa la esencia de Ottilie de aquella auténtica inocencia natural que tiene tan poco que ver con la ambigua intangibilidad como con la bienaventurada ausencia de culpa? ¿Posee un carácter? ¿Está su naturaleza, no tanto debido a la propia candidez como en virtud de la expresión clara y abierta, claramente a la vista? Lo contrario de todo eso la define. Ottilie es reservada; más que eso; todo su hacer y decir no pueden desprenderla de su reserva. El mutismo vegetal, que tan grandiosamente habla desde el motivo de Dafne con las manos levantadas en súplica, cubre su existencia y la oscurece aun en las urgencias más extremas, las cuales normalmente ponen a la cruda luz a cada uno. Su decisión de morir permanece secreta hasta el final, no sólo para sus amigos: también para ella misma parece constituirse inconcebiblemente en su completa ocultación. Y esto toca a la raíz de su moralidad, pues si en alguna parte es el mundo moral iluminado por el espíritu de la lengua, es sin duda en la resolución. Ninguna resolución moral puede cobrar vida sin la correspondiente figura lingüística y, en rigor, sin haberse convertido con ello en objeto de comunicación. Por eso en el silencio absoluto de Ottilie la moralidad de la voluntad de morir que la anima se hace dudosa. En lo que se basa no es en verdad una resolución, sino un instinto. Por eso su muerte no es, como parece expresarlo ambiguamente, una muerte santa[481]. Al confesarse apartada de su ‘senda’[482], en verdad esta palabra únicamente puede significar que sólo la muerte puede preservarla de su ruina interior. Y así ésta es sin duda expiación en el preciso sentido de destino, pero no en cambio purificación sacra, que para el humano nunca puede ser la muerte libre sino la impuesta divinamente sobre él. Y la de Ottilie tan sólo es, de igual manera que su intangibilidad, el último recurso del alma que huye ante la caída. En su

instinto de muerte habla el anhelo de reposo. Goethe no dejó de señalar hasta qué punto brota en ella de lo natural. Así, si Ottilie muere por negarse a comer, el autor por su parte expresó en la novela con qué frecuencia la comida le repugnaba también en otras épocas más felices. La de Ottilie, que Gundolf califica de santa[483], es una existencia no santificada, no tanto porque ella haya pecado contra un matrimonio en descomposición cuanto porque, sometida hasta la muerte en el aparecer y el devenir a un poder fatal, vive su vida en la indecisión. Y este mantenerse culpable-inocente dentro del espacio del destino es lo que para las miradas superficiales le confiere lo trágico. Así puede hablar Gundolf del «*pâthos* de esta obra, no menos trágicamente sublime y estremecedor que el *pâthos* que emana del *Edipo* de Sófocles[484]». Claro que antes que él ya François-Poncet[485] había hecho algo semejante en su soso e hinchado libro sobre las «*affinités électives*[486]». Y éste es, sin embargo, el juicio más falso. Pues en la palabra trágica del héroe, éste asciende a la cima de la decisión, bajo la cual la culpa y la inocencia del mito se devoran mutuamente en calidad de abismo. Más allá de la culpabilidad y la inocencia se encuentra el más acá del bien y el mal, que sólo se halla al alcance del héroe, nunca de la muchacha vacilante. Por eso es parla huera ensalzar su «trágica purificación[487]». Pues nada menos trágico se puede imaginar que este triste final.

Pero no sólo en eso se nos da a conocer su mudo instinto; también su vida parece insostenible en cuanto la roza el luminoso círculo de los ordenamientos morales. Sin embargo, tan sólo la absoluta falta de participación en la obra parece haber dejado ojos al crítico. Así, quedó reservado al entendimiento de andar por casa de Julian Schmidt[488] plantear la pregunta que, no obstante, es la primera que debería hacerse el desprejuiciado ante el acontecer. «Nada habría que decir en contra a condición de que la pasión hubiese sido más fuerte que la conciencia, pero ¿cómo puede concebirse este grave mutismo de la conciencia?»[489]. «Ottilie comete una falta, y después la siente en lo más hondo, más hondamente de lo necesario; pero ¿cómo no lo siente antes?… ¿Cómo es posible que un alma tan bien constituida y educada como se supone es Ottilie no sienta que con el modo de comportarse con Eduard está

cometiendo una grave injusticia con Charlotte, es decir, con su benefactora?»[490]. Ninguna intelección de las conexiones más íntimas de la novela puede desactivar la plena legitimidad de esta pregunta. Desconocer su naturaleza perentoria deja en la oscuridad lo que es la esencia misma de la novela. Porque este silencio de la voz moral no es posible entenderlo, como el asordinado lenguaje de los afectos, en tanto que un rasgo de la individualidad. Y no se trata de una determinación dentro de los límites de la esencia humana. Con este silencio, la apariencia se ha asentado devoradora en el corazón del ser más noble. Y esto nos recuerda extrañamente el mutismo de Minna Herzlieb[491], que moriría loca en su vejez. Toda muda claridad del actuar es sin duda aparente, y el interior de los que así se protegen se halla oscurecido para ellos mismos, y no menos que para los demás. Tan sólo en su diario parece seguir moviéndose al final una vida humana en Ottilie. Y cada vez más es sin embargo entre esas mudas anotaciones donde ha de buscarse su existencia dotada de lenguaje. Mas tampoco con ellas se construye otra cosa que el monumento para una difunta. Al descubrir secretos cuyo sello tan sólo la muerte debería romper, tales notas nos habitúan a la idea de su fallecimiento; y al hacernos patente esa taciturnidad en que cae aún viva, preanuncian su enmudecimiento más completo. E incluso en su tono espiritual y arrobado, penetra lo aparente que domina en la vida de la autora. Pues si el peligro del diario consiste en general en descubrir demasiado pronto el germen del recuerdo en el alma, frustrando con ello la maduración de sus frutos, ese peligro debe resultar necesariamente funesto donde en él se exprese solamente la vida espiritual. No obstante lo cual, toda la fuerza de la existencia interiorizada procede en último término del recuerdo. Ya que sólo éste garantiza al amor su alma, a saber, la que alienta en el recuerdo goethiano: «Ach, Du warst in abgelebten Zeiten / Meine Schwester oder meine Frau[492]». Y así como en tal lazo incluso la belleza perdura en realidad como recuerdo, sin éste, aun en flor, carecerá de esencia. Esto es lo que atestiguan aquellas palabras del *Fedro* platónico: «Ahora bien, quien acaba de iniciarse y es de los que han contemplado mucho allí, en el más allá, cuando vea un divino rostro que logre imitar bien la belleza, o alguna figura corporal, acordándose primero de los aprietos entonces vividos, le asaltará un estremecimiento, pero luego,

poniéndose directamente ante ella, reconoce su esencia y al punto la venera como a un dios, pues, elevado a la idea de la belleza, el recuerdo la contempla nuevamente de pie junto a la prudencia en suelo sagrado[493]».

Pero la existencia de Ottilie no despierta desde luego tal recuerdo, sino que en ella la belleza sigue siendo lo primero y esencial. En efecto, toda su favorable «impresión proviene solamente de la apariencia; a pesar de las numerosas páginas de diario, su esencia interior permanece cerrada; más cerrada que cualquier figura femenina de Heinrich von Kleist[494]». En esta intelección Julian Schmidt coincide con una antigua crítica, que dice con curiosa determinación: «Esta Ottilie no es hija legítima engendrada por el espíritu del autor, sino tenida de modo pecaminoso, en un doble recuerdo de Mignon y de un antiguo cuadro de Masaccio o de Giotto[495]» *'31. De hecho, en la figura de Ottilie se sobrepasan los lindes existentes entre épica y pintura. Pues la aparición de lo que es bello, en cuanto contenido esencial en un ser vivo, se encuentra más allá del círculo épico de los materiales. Y ello, sin embargo, está en el centro mismo de esta novela. Pues aún no se ha dicho demasiado si se señala la mera convicción de la belleza de Ottilie como condición fundamental de su participación en el relato. Mientras su mundo exista, esta belleza no puede desaparecer: de manera que el féretro en que descansa la muchacha no se cierra. En esta obra Goethe se alejó muchísimo del famoso prototipo homérico para la representación épica de la belleza. Dado que no sólo la misma Helena se muestra más decidida al burlarse de Paris que jamás Ottilie en sus palabras, sino que sobre todo en la representación de su belleza Goethe no siguió la famosa regla que se desprendía de los admirativos comentarios de los ancianos reunidos sobre la muralla[496]. En efecto, esos epítetos distintivos que, incluso contra las leyes de la forma novela, se otorgan a Ottilie no sirven sino para sacarla del plano épico en que el escritor predomina y comunicarle una extraña vivacidad de la que él no es responsable. Y cuanto más se aleja de este modo de la Helena homérica, tanto más cerca está de la goethiana. De inocencia ambigua y belleza aparente como ella, también está como ella a la espera de la muerte expiatoria. Y, en su manera de aparecer, el conjuro también se encuentra en juego.

Respecto a la figura episódica de la griega[497], Goethe conserva una perfecta maestría, porque en la forma misma de la representación dramática iluminó el conjuro, por más que en este sentido no parezca en absoluto casual que jamás se escribiera aquella escena en la que Fausto debía reclamar de Perséfone a Helena. Pero en *Las afinidades electivas* los principios demónicos del conjuro irrumpen en la misma creación literaria. Mas de hecho nunca se conjura sino una apariencia, en Ottilie la belleza viva, que se imponía fuerte, impurificada y misteriosa en su condición material'. Con ello se confirma ese carácter tan propio del Hades que el autor confiere a los acontecimientos: está ante las razones más profundas de su capacidad literaria, al igual que Ulises con la espada desnuda ante aquella fosa colmada de sangre, y, como éste, rechaza a las sombras sedientas para no tolerar ya sino a aquellas cuyas lacónicas palabras ha ido a buscar. Ella es signo de su origen espectral. Y éste produce lo peculiarmente transparente, e incluso a veces preciosista, en su trazado y en su desarrollo. Pero ese formulismo, que sobre todo se encuentra en la estructura de la segunda parte, que al final fue ampliada significativamente al quedar completa su concepción básica, también aparece insinuado en el estilo, en sus innumerables paralelismos, comparaciones y restricciones, que están muy próximos a la forma de escribir tardía de Goethe. En este sentido, Gorres[498] afirma frente a Arnim[499] que en *Las afinidades electivas* no poco se le antojó «como encerado y no como tallado[500]». Una expresión que podría encontrar aplicación especialmente respecto de las máximas de sabiduría de vida. Más problemáticos aún son aquellos rasgos que, en general, no se pueden abrir a ninguna intención puramente receptiva: a saber, aquellas correspondencias que tan sólo se abren a una consideración totalmente apartada de lo estético, es decir, a una que trabaje desde el punto de vista filológico. Es muy cierto que en ellas la representación entra en el ámbito de las fórmulas del conjuro. Por eso a menudo les falta la instantaneidad última y el carácter definitivo de lo vivificante, es decir, la forma. Así, en la novela la forma no tanto construye figuras, que con bastante frecuencia se erigen tan informes como míticas en la total magnitud de su poder, como, jugando vacilante o, por así decir, formando en torno a ellas arabescos, con pleno derecho las completa y

disuelve. El efecto que ejerce la novela puede verse como expresión de la problemática inherente. Lo que la diferencia de esas otras que encuentran la mejor parte, aunque no siempre el máximo nivel de su efecto, en la sensibilidad desprevenida del lector, es que en ésta tiene que producir una confusión máxima. De siempre le ha sido propia una turbia influencia, que en los ánimos afines puede sin duda elevarse a participación entusiasta y en los ajenos incluso a alteración detractora, y sólo la razón insobornable, bajo cuya protección el corazón puede al fin entregarse a la belleza monstruosa y conjurada de esta obra, puede estar a su altura.

El conjuro quiere ser contraimagen negativa de la creación. También él afirma producir el mundo de la nada. Pero la obra de arte nada tiene en común ni con uno ni con otra. No nace de la nada, sino del caos, y sin embargo no escapa a éste, como hace el mundo creado según la teoría idealista de la emanación. La creación artística no ‘hace’ nada a partir del caos, no lo penetra; tampoco precisamente se podrá lograr entremezclando apariencias, cosa que en verdad sí hace en cambio el conjuro a partir de elementos de ese caos. Esto es lo que produce con su fórmula. Y, sin embargo, la forma hace de él por encantamiento el mundo en un instante. Por eso, si no está en absoluto paralizada como por hechizo, ninguna obra de arte podrá parecer viva sin convertirse al tiempo en la mera apariencia y dejar de ser obra de arte. Así, la vida que se agita en ella debe aparecer paralizada y detenida en el instante como por hechizo. Y esto que en ella es mera belleza y mera armonía, es lo que inunda el caos —y en verdad justamente sólo éste, no el mundo—, pero en ese inundar parece sólo vivificadora. Lo que le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la palabra a la armonía es lo inexpresivo. Aquella vida funda su secreto, mientras que esta paralización funda el contenido en la obra. Al igual que la interrupción por la palabra imperativa puede arrancar la verdad frente a un subterfugio femenino precisamente allí donde dicho subterfugio se interrumpe, lo inexpresivo obliga a detenerse a la trémula armonía, eternizando por medio de su inciso el temblor de ésta. En esta forma de eternización lo bello tiene que justificarse, pero ahora parece interrumpido precisamente en su justificación, y por tanto la eternidad de su contenido la obtiene gracias a ese inciso. Lo inexpresivo es el poder crítico que si bien

no puede separar en el arte la apariencia de la esencia, les impide mezclarse en todo caso. Un poder que posee en tanto que es palabra moral. Por lo demás, en lo inexpresivo aparece el sublime poder de lo verdadero, tal como lo define el lenguaje del mundo real conforme a las leyes del mundo moral. Esto desarticula de este modo lo que en toda apariencia bella todavía perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa, la absoluta. Sólo esto logra completar la obra, en cuanto al destrozarla la convierte en obra ya en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo. Al ser categoría del lenguaje y del arte, pero no de la obra o de los géneros, lo inexpresivo no se puede definir más estrictamente que mediante un pasaje de las *Observaciones sobre Edipo* escritas por Hölderlin, cuya importancia absolutamente fundamental para, más allá de la teoría de la tragedia, la teoría del arte, aún no parece ser reconocida. El texto dice así: «El transporte trágico es en efecto, propiamente hablando, tanto el más vacío cuanto el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que dicho transporte se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, la palabra pura, la interrupción contrarrítmica, para, ya en su cumbre, estar en condiciones de hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma[501]». La «junoniana sobriedad occidental[502]», que Hölderlin unos años antes de escribir esto imaginaba como meta casi inalcanzable de todo ejercicio artístico alemán, no era sino otra denominación de aquella cesura en la que, al mismo tiempo que la armonía, la expresión cesa para dar lugar a un nuevo poder inexpresivo en el seno de todos los medios artísticos. Un poder que nunca fue más evidente que en la tragedia griega, por una parte, y en la hímnica hölderliniana, por la otra. En la tragedia se hace perceptible como enmudecimiento del héroe, y en los himnos de Hölderlin como inciso en el ritmo. Un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema. Esta es la razón «por la que un himno rara vez (y con todo derecho tal vez nunca) será llamado 'bello'»[503]. Si en esa forma lírica surge lo inexpresivo, en la goethiana surge la belleza hasta el límite de lo que puede resultar aprehendido en la obra de arte. Lo que se mueve más allá

de dicho límite es aborto de la locura en una dirección, siendo conjurada aparición en la otra. Y en ésta sin duda la literatura alemana no puede arriesgar un sólo paso más allá de Goethe sin recaer inexorablemente en un mundo de apariencias cuyas imágenes más seductoras evocó Rudolf Borchardt[504]. Sin embargo, ni siquiera en la obra de su maestro faltan testimonios de que no siempre escapó a la tentación, muy próxima a su genius, de conjurar igualmente la apariencia.

Así, ocasionalmente recuerda el poeta su trabajo en esta novela con las siguientes palabras: «Uno ya se siente bastante afortunado cuando en tan movida época ha podido optar por refugiarse en la profundidad de las pasiones tranquilas[505]». Si aquí el contraste entre la movida superficie y aquella tranquila profundidad quizá recuerde fugazmente al agua, tal comparación se encuentra más explícita en el caso de Zelter. En una carta que trata de la novela, éste escribe a Goethe: «Para ello aún resulta por último apropiado una escritura que sea comparable al claro elemento cuyos ágiles habitantes nadan entrecruzándose, destellando u oscureciéndose, arriba y abajo, y esto sin jamás extraviarse o perderse[506]». Lo así expresado, a la manera nunca suficientemente apreciada de Zelter, nos deja bien patente de qué modo el estilo del poeta, paralizado en fórmulas como por hechizo, se encuentra emparentado con el hechizante reflejo del agua. Y aun, más allá de la estilística, apunta además al significado de aquel «lago del placer» y, en última instancia, al contenido de sentido de toda la obra. En efecto, así como en ella el alma aparente se nos muestra ambigua, seduciendo con inocente claridad y conduciendo al tiempo a la oscuridad más profunda, también el agua es partícipe de esta específica magia. Pues de un lado es lo negro, insondable y oscuro, pero de otro lo especular, esclarecedor y claro. El poder de esta ambigüedad, que ya era uno de los temas en *El pescador*[507], se hizo dominante en la esencia de la pasión según se muestra en *Las afinidades electivas*. Si con ello conduce hasta su centro, por otra parte vuelve a remitir al origen mítico de su imagen de la vida bella, permitiendo así reconocerlo con toda claridad. «En el elemento del que la diosa» —Afrodita— «surgió, la belleza parece sentirse como en casa. Se la celebra junto a ríos torrentosos y fuentes; una de las oceánidas se llama Calírroe[508]; entre las nereidas destaca la hermosa figura de Galatea,

y de los dioses del mar han nacido numerosas hijas de bellos pies[509]. El elemento móvil, que al principio baña el pie de la que en él penetra, moja dispensándoles belleza los pies de las diosas, y así la Tetis de los pies de plata permanece para todo tiempo en su condición de prototipo a partir del cual la fantasía poética de los griegos dibuja esta parte del cuerpo de sus figuras… Hesíodo no otorga belleza a ningún hombre o dios pensado con unos rasgos masculinos; tampoco aquí denota un valor interior de clase alguna, apareciendo ligada con la más absoluta preponderancia a la figura exterior de la mujer, a Afrodita y las formas oceánicas de vida[510]». Si, por tanto —según escribe Walter en su *Estética en la antigüedad*—, el origen de una mera vida bella reside, según las indicaciones del mito, en el mundo del oleaje armónico-caótico, una sensibilidad profunda buscó allí la auténtica procedencia de Ottilie. Donde Hengstenberg menciona con hostilidad un «comer propio de ninfas[511]» de Ottilie, y Werner apunta a tientas su «ondina terriblemente delicada[512]», ahí toca Bettina, con seguridad incomparable, la más íntima correlación; «Estás enamorado de ella, Goethe, ya hace mucho tiempo que lo sospecho; esa Venus ha salido del mar embravecido de tu pasión, y una vez ha esparcido una simiente perlada de lágrimas, desaparece de nuevo en medio de un resplandor ultraterreno[513]».

Junto a lo aparente que define la belleza de Ottilie, lo inesencial amenaza incluso la salvación que los amigos obtienen de sus luchas. Pues si la belleza es aparente, también lo es la reconciliación, que míticamente promete en la vida y en la muerte. Su sacrificio sería tan inútil como su florecimiento; su reconciliación, una apariencia de reconciliación. Sólo con Dios hay de hecho reconciliación verdadera. Mientras que en ella el individuo se reconcilia con Aquél, y sólo así hace las paces con los hombres, resulta propio de la reconciliación aparente querer pacificar a éstos entre sí y sólo así reconciliarlos con Dios. Esta relación de la reconciliación aparente con la que es verdadera acierta nuevamente en la oposición entre novela y cuento. Pues la extravagante pelea que envuelve a los enamorados en su juventud pretende llegar en último término a que su

amor, puesto que arriesga la vida por mor de la verdadera reconciliación, la obtenga finalmente, y con ella la paz en que perdura su vínculo amoroso. En efecto, puesto que la verdadera reconciliación con Dios no la logra nadie que —en lo que de él dependa— no aniquile todo completamente en ella, para verlo sólo renacer ante el rostro reconciliado de Dios, ese instante se caracteriza en aquel salto que desafía a la muerte, tenida cuenta que ellos —cada uno enteramente para sí solamente ante Dios— están pugnando por la reconciliación. En tal disposición a la reconciliación, y ya hechas las paces, se obtienen finalmente el uno al otro. Pues la reconciliación, que es totalmente ultramundana y apenas objetual para la obra de arte, tiene en todo caso su reflejo mundano en la pacificación de los semejantes. Qué atrasada se queda respecto a ella la noble indulgencia, esa delicadeza y tolerancia que en último término no hacen sino aumentar la recíproca distancia en que se saben inmersos los personajes de la novela. Pues, como constantemente evitan la lucha abierta, cuya desmesura no temió Goethe exponer incluso en el acto violento de una muchacha, la pacificación tiene que permanecer necesariamente lejos de ellos. ¡Tanto sufrimiento, y con tan poca lucha! De ahí el completo silenciamiento de todos los afectos. Jamás se exteriorizan como hostilidad, envidia o ansia de venganza, pero tampoco viven en el interior como queja, vergüenza y desesperación. ¿Cómo podría siquiera compararse con la acción desesperada de la despreciada el sacrificio de Ottilie, que no pone en manos de Dios el bien más preciado, sino antes bien la carga más pesada, para anticipar su decisión? Falta por tanto absolutamente a su apariencia todo lo aniquilador que está presente en una verdadera reconciliación, e, igualmente, todo lo violento y doloroso permanece, en la medida de lo posible, alejado de la forma en que muere Ottilie. Y con ello no sólo una cautela impía impone la amenazante ausencia de paz sobre los que se muestran demasiado pacíficos. Pues lo que cientos de veces silencia el poeta, se desprende con bastante sencillez de la marcha del conjunto: que, según establecen las leyes morales, la pasión pierde todo su derecho y su dicha cuando busca el pacto con la vida burguesa, la holgada, la segura. Este es el precipicio que el escritor quiere hacer en vano atravesar por el angosto sendero de la cortesía humana con seguridad propia de sonámbulos. Ese noble dominio y refrenamiento no

podría suplir la claridad que ciertamente el escritor supo alejar tanto de sí mismo como de ellos. (Aquí Stifter[514] es su epígono perfecto.) En efecto, en la muda cohibición que encierra a aquellas gentes en el ámbito de la costumbre humana, hasta burguesa, donde esperan salvar al menos para sí la vida que produce la pasión, reside justamente el oscuro delito que exige oscuramente ser expiado. Sucede que, en el fondo, huyen del veredicto del derecho, que todavía tiene un poder sobre ellos. Si en apariencia están exentos de él por su esencia noble, en realidad tan sólo el sacrificio los puede salvar. Y por eso no se les dispensa la paz que debe conferirles la armonía; su arte de vivir, de escuela goethiana, sólo hace el bochorno más intensamente sofocante. Pues reina aquí la calma que precede sin duda a la tormenta, mientras reina en el cuento la tempestad y la paz. Y mientras el amor acompaña a los reconciliados, en los otros sólo queda la belleza como apariencia de reconciliación.

Para los verdaderamente enamorados la belleza del amado nunca es decisiva. Si ésta fue la que al principio los atrajo, una y otra vez la olvidarán por esplendores mayores, para por supuesto traerla una y otra vez a la memoria hasta el final. Cosa bien distinta es la pasión. Toda disminución de la belleza la desespera, incluso la más leve. Pues si para el amor el más preciado bien se llamará la bella, para la pasión lo es sólo la más bella. Apasionada es también la desaprobación con que los amigos del cuento se separan. El abandono de la belleza les resulta, en efecto, intolerable. Pero ese salvajismo que descompone por entero a la muchacha no es tampoco el huero, incluso pernicioso, de Luciane, sino que el apremiante y saludable de una criatura más noble, por más que se le una allí el donaire, es suficiente para proveerla de una esencia extraña, para despojarla de la expresión canónica que corresponde a la belleza. Esta muchacha no es esencialmente bella, Ottilie sí lo es. A su modo lo es hasta Eduard, pues no en vano se elogia la belleza de esta pareja. Pero el mismo Goethe no invirtió solamente el poder imaginable de sus dotes —más allá de los límites del arte— con objeto de fijar esta belleza, sino que con mano levísima nos sugiere el vislumbre del mundo de esta dulce y velada belleza como centro mismo de la obra. Con el nombre de Ottilie alude Goethe a la santa en cuyo honor, en cuanto patrona de los enfermos de la vista, se fundó un monasterio sobre el

Monte Odilie en la Selva Negra[515]. Y la llama «consuelo de los ojos[516]» de aquellos hombres que la ven; es más, en su nombre también se hace posible recordar la suave luz que en sí misma es el alivio de los ojos enfermos así como la patria de toda apariencia. A ella le opuso el brillo que dolorosamente irradia en el nombre y la figura de Luciane, y el mundo solar y amplio de ésta, al lunar y secreto de Ottilie. Pero así como contrapone la dulzura de ésta no sólo al falso salvajismo de Luciane sino también al auténtico de la otra enamorada, el suave titilar de su carácter también queda igualmente a medio camino entre el brillo hostil y la luz sobria. El furioso ataque que relata el cuento se dirige contra la vista del amado, no pudiéndose indicar con más rigor el talante de este amor que se revela contra toda apariencia[517]. La pasión queda atrapada en este círculo mágico y en sí misma no puede ya ofrecer un sostén a aquellos que devora, ni siquiera en la fidelidad. Entregada como está a la belleza bajo toda apariencia, tiene que romper devastadoramente lo caótico que radica en ella, si no fuese a su encuentro un elemento más espiritual, capaz de suavizar esa apariencia, a saber, la inclinación.

En la inclinación el hombre se desprende de la pasión. Pues la ley de la esencia, que determina este desprendimiento lo mismo que cualquier otro desprenderse de la esfera de la apariencia y el tránsito al reino de la esencia, es que la transformación se consume paulatinamente, incluso bajo una última y extrema intensificación de la apariencia. Así, también, al aparecer la inclinación, la pasión parece aún mayor que antes, como si por entero se fuese a convertir en el amor. Pasión e inclinación son elementos de todo amor aparente, que se muestra distinto del amor verdadero no en la renuncia al sentido, sino tan sólo en la impotencia de éste. Debe así pues decirse que no es amor verdadero aquel que impera en Otillie y Eduard. Pues el amor sólo se vuelve perfecto cuando, elevado por encima de su naturaleza, es salvado por el poder de Dios. De tal modo que el oscuro final del amor, cuyo demonio es Eros, no es un mero fracaso, sino la verdadera redención de la más profunda imperfección que es propia de la naturaleza misma del ser humano. Pues ésta es lo que impide completar el amor. Por eso en todo amar que se encuentre sin duda determinado por ella, la inclinación aparece como la obra propiamente dicha del *Ἔρως θάνατος*: la admisión más

palmaria de que al ser humano no le es posible amar. Mientras que en todo amor salvado y verdadero la pasión, lo mismo que la inclinación, resulta secundaria, su historia y la transición de la una a la otra constituyen justamente la esencia del Eros. Por supuesto, una censura de los enamorados como la que Bielchowsky se atreve a plantear no conduce a eso. Sin embargo, ni siquiera su tono banal impide que reconozcamos la verdad. Pues incluso tras señalar los malos modos, e incluso el desenfrenado egoísmo del enamorado, dice del impertérrito amor de Ottilie: «Aquí y allá en la vida es posible encontrar un fenómeno tan anormal como éste. Pero entonces nos encogemos de hombros y decimos que no lo entendemos. Tal explicación, dada respecto a una invención literaria, resulta su condena más severa. Pues en literatura queremos y debemos entender, ya que el escritor es creador, el que crea las almas[518]». Ciertamente, decidir hasta qué punto cabe conceder esto resultará sumamente problemático. Pero es evidente que esos personajes goethianos no pueden aparecer como creados ni tampoco como puramente configurados, sino, antes bien, como conjurados. Y de ahí procede justamente la clase de oscuridad que le es ajena a las configuraciones artísticas y que sólo puede sondear quien conoce su esencia en la apariencia. Pues la apariencia no está tanto representada en esta obra como en su misma representación. Sólo por eso puede significar aquélla tanto, sólo por eso significa tanto ésta. Más concluyentemente nos descubre la brecha de ese amor el hecho de que cada amor en sí maduro debe ser el amo de este mundo; sea en su desenlace natural, la muerte juntos —es decir, la muerte estrictamente simultánea—, sea en su perduración sobrenatural, a saber, en el matrimonio. Esto lo expresó Goethe en el cuento, puesto que el instante de la disposición a morir juntos brinda por voluntad divina la nueva vida a los enamorados, sobre la cual los antiguos derechos pierden enteramente su vigor. Así nos muestra aquí la vida de ambos salvada justamente en el sentido en que el matrimonio se la preserva a los piadosos; en aquella pareja representó el poder del verdadero amor que no se permitió expresar en forma religiosa. Frente a esto, en la novela está el doble fracaso que se da en este ámbito vital. Mientras que unos mueren aislados, a los sobrevivientes les sigue estando negado el matrimonio. La conclusión deja en efecto al capitán y a Charlotte como a

las sombras en el purgatorio. Como el autor no podía permitir que en ninguna de las parejas reinara justamente el amor verdadero, el cual habría tenido que hacer estallar todo aquel mundo, su emblema se lo confirió de manera discreta pero evidente a su obra en los personajes del cuento.

La norma jurídica se adueña en la novela del amor que se tambalea. Aun en decadencia, el matrimonio existente entre Eduard y Charlotte tiene que producir necesariamente la muerte de aquél, porque en él —aunque sea en su distorsión mítica— está insertada la grandeza de la decisión con la que la elección nunca podrá rivalizar. Así pronuncia sobre ella su juicio el título que encabeza la novela; y ello, al parecer, de modo semiinconsciente para Goethe. Pues en el *Autoanuncio* el escritor trata de salvar, para el pensamiento moral, el concepto mismo de elección: «Parece que sus continuos trabajos sobre física indujeron al autor a adoptar este extraño título. Quizá haya notado que en las ciencias naturales uno se sirve a menudo de símiles éticos a fin de hacer más próximo algo muy alejado respecto al círculo del saber humano; y así ha querido él también reconducir sin duda, en un caso moral, una metáfora química hasta su origen espiritual, tanto más cuanto que en todas partes sólo existe Una Naturaleza y que también el reino de la serena libertad racional es inconteniblemente atravesado por las huellas de esa turbia necesidad pasional que sólo una mano superior, y tal vez ni siquiera en esta vida, puede borrar del todo[519]». Pero más claramente que estas frases, que en vano parecen buscar en la serena libertad racional ese reino de Dios en el que habitan los enamorados, habla la mera palabra 'afinidad', que ya es, en y para sí, la palabra más pura que pudiera pensarse para designar, tanto por el valor como por sus mismos fundamentos, la más próxima vinculación humana. Y concretamente en el matrimonio ésta se hace suficientemente fuerte para convertir en literal lo que tiene ya de metafórico. Esto no lo puede reforzar la elección, ni específicamente lo espiritual de tal afinidad se encontraría fundado en la elección. Pero esta rebelde usurpación nos la prueba del modo más irrefutable el doble sentido que tiene la palabra, que no cesa de significar, al mismo tiempo que lo aprehendido con el acto, el acto mismo de elección. Pues sólo en cada caso en que la mentada afinidad se convierte en objeto de resolución, asciende del nivel de la elección al nivel de la decisión. Pero

ésta aniquila la elección para instaurar la fidelidad: sólo la decisión, no la elección, se encuentra inscrita en el libro de la vida. Porque la elección es natural, quizá incluso apropiada para los elementos; mientras que la decisión es trascendente. Y como a aquel amor aún no le corresponde el máximo derecho, sólo por eso aún resulta propio el mayor poder al matrimonio. Claro que al matrimonio que se hunde, el autor nunca quiso atribuirle en lo más mínimo ese poder propio. En ningún sentido, por lo tanto, puede ocupar aquí el matrimonio el lugar central de la novela. Sobre esto, como tantos otros, incurrió también Hebbel[520] en un craso error cuando escribió: «En *Las afinidades electivas* de Goethe hay una parte que ha quedado abstracta, porque la inconmensurable importancia del matrimonio para el Estado y la humanidad está sin duda indicada razonadamente, pero no se ha ofrecido a la contemplación en el anillo de la exposición, lo cual hubiera sido no obstante posible y habría reforzado mucho todavía la impresión del conjunto de la obra[521]». Y ya antes, en el prólogo a *María Magdalena*: «No sabría explicarme cómo Goethe, un artista cabal y un gran artista, pudo en *Las afinidades electivas* cometer contra la forma interna una tal infracción cuando, obrando como un diseccionador distraído que llevara un autómata al teatro anatómico en lugar de llevar un cuerpo real, de un matrimonio como el de Eduard y Charlotte, que es fútil e incluso inmoral por principio, hizo el centro de su exposición y trató y utilizó esta relación como si ella fuera totalmente lo opuesto, como si ella fuera perfectamente legítima[522]». Aparte de que el matrimonio no es el centro de los acontecimientos sino un medio, Goethe ni lo entendía como Hebbel ni quiso hacerlo aparecer así. Pues demasiado hondamente habrá sentido que por principio' nada en absoluto se podría haber dicho sobre él, que su moralidad únicamente se podría probar como fidelidad; por el contrario, tan sólo como infidelidad su inmoralidad. Y aún menos, que su fundamento por ejemplo pudiera consistir en la pasión. Llana aunque en verdad no falsamente dice a este respecto el jesuita Baumgartner: «Se aman, pero lo hacen sin aquella pasión que para los ánimos enfermizos y sensibles constituye el único estímulo en la vida[523]». Pero nada menos que por eso está condicionada en todo caso la fidelidad conyugal. Condicionada en un sentido doble: por lo que condiciona necesariamente y

por lo que condiciona suficientemente. Lo primero se encuentra radicado en el fundamento de la decisión. Pero ésta no es más arbitraria porque la pasión no sea su criterio. Más bien esto se encuentra solamente tanto más inequívoca y más estrictamente en el carácter de la experiencia ante ella. A saber, la decisión sólo puede apoyarse en aquella experiencia que, más allá de todo acontecimiento y más allá de toda comparación posterior, se muestra singular y única por esencia respecto a aquel que la experimenta, mientras que todo intento de fundar la decisión en la vivencia lleva al fracaso antes o después a los hombres más íntegros. Si a la fidelidad matrimonial le está dada sin duda esta condición necesaria, la condición suficiente significa el mero cumplimiento del deber. Sólo cuando una de las dos puede quedar libre de la duda respecto a si existía, cabe decir la causa de la ruptura de ese matrimonio. Sólo entonces quedará del todo claro si era necesaria por principio', o si aún es posible esperar la salvación por reversión. Y con ello esa prehistoria que Goethe le inventó a la novela se nos da como testimonio del más indesmentible sentimiento. Eduard y Charlotte ya se han amado antes, pero, a pesar de ello, ambos han contraído un matrimonio banalmente fútil antes de unirse el uno con el otro. Tan sólo de este modo podría quizá quedar como en suspenso dónde se sitúa el paso en falso en la vida de los dos esposos: si en la anterior irresolución o en la actual infidelidad. Porque Goethe tenía que mantener la esperanza en que la unión que ya fue una vez victoriosa estaba aún destinada a perdurar. Pero es difícil que al autor se le escapara que, en ese caso, este matrimonio no podía hacer frente a la apariencia que lo seduce fatalmente, ni en cuanto forma burguesa ni en cuanto forma jurídica. Esto tan sólo le estaría dado en el sentido de la religión en el que incluso matrimonios peores' que éste tienen una intangible permanencia. Por consiguiente, el fracaso de todos los intentos de esta unión está total, especial y hondamente motivado por el hecho de que éstos parten de un hombre que, con la consagración del poder eclesiástico, se privó de los únicos poder y derecho que pueden en verdad justificarlos. Mas aunque ya no les sea concedida la continuidad de la unión, al final triunfa la pregunta que como disculpa todo lo acompaña: ¿no fue tan sólo la liberación de un comienzo fallido ya al principio? Sea como

fuere, estos seres humanos fueron arrancados de la senda del matrimonio para encontrar su esencia bajo otras leyes.

Más saludable que la pasión, aunque no por ello más benéfica, tampoco la inclinación conducirá sino a la ruina a los que renuncian a la primera. Pero aun así no hunde, como sí hace aquélla, a los solitarios. Aun sin separarlos, guía a los enamorados en el descenso, y éstos alcanzan el final pacificados. En este último camino se vuelven en dirección a una belleza que ya no se halla presa de la apariencia, y se encuentran en el ámbito de la música. Pacificación' llamó Goethe a aquel tercer poema de la *Trilogía* en el que se sosiega la pasión[524]. Se trata de esa «doble felicidad, de los sonidos como del amor[525]», que, en modo alguno como coronación sino como primer débil barrunto, o como aurora aún más desesperada, ilumina aquí al atormentado. Pero la música en cambio sí conoce la pacificación en el amor, y por esta razón únicamente el último poema de la *Trilogía* está provisto de dedicatoria[526], mientras que el «dejadme solo[527]» de la pasión brota en el titulado «Elegía» tanto en su epígrafe como en su final[528]. Pero la reconciliación, que se quedó en lo mundano, debía ya por eso descubrírsele como apariencia al apasionado, al cual se le acabó por enturbiar. «El augusto mundo, ¡cómo desaparece para los sentidos!»[529], «Con alas angelicales ahí la música flota[530]»; y sólo ahora promete la apariencia ir a ceder del todo, sólo ahora el enturbiamiento promete al fin hacerse anhelado y perfecto. «Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen / Den Gótterwert der Tone wie der Tränen[531]». Pero esas mismas lágrimas de las cuales se han ido llenando los ojos al oír la música, les sustraen al tiempo el mundo visible. Con esto está insinuada esa tan profunda conexión que parece haber guiado en una fugaz observación a Hermann Cohen; el cual, en el sentido que era ya el del anciano Goethe, quizá sintió mejor que ninguno entre todos los intérpretes: «Sólo el lírico que llega en Goethe a la perfección, sólo el hombre que va sembrando lágrimas, a saber, esas lágrimas del amor infinito, tan sólo él pudo conferir esa unitariedad a la novela[532]». Por supuesto, esto no está sino presentido, y después, desde aquí, ningún camino prosigue esa interpretación. Pues esto puede hacerlo solamente el conocimiento de que ese amor infinito' es en realidad mucho menos que el simple, del que se dice que dura más allá de la muerte, siendo

la inclinación la que a la muerte conduce. Pero su esencia actúa y, si se quiere, anuncia la unitariedad de la novela en el hecho de que, lo mismo que en la música vienen las lágrimas a velar la imagen, en la pacificación la inclinación provoca la ruina de la apariencia precisamente mediante la emoción. En efecto, justamente la emoción es aquella transición en la que la apariencia —a saber, la apariencia de la belleza en cuanto apariencia de reconciliación— reluce todavía una vez más, con dulzura, antes del ocaso. Ni el humor ni la tragedia pueden aprehender lingüísticamente la belleza, por cuanto ésta no puede aparecer en un aura de transparente claridad. Lo más exactamente opuesto a ella es sin duda alguna la emoción. Ni entre la culpa y la inocencia ni entre la naturaleza y el más allá puede distinguir ella con rigor. En esta esfera aparece Ottilie, siendo ése el velo que debe tener cubierta su belleza. Pues las lágrimas de la emoción, en las que se vela la mirada, son al mismo tiempo el velo más propio de la belleza misma. Mas la emoción no es por cierto sino apariencia de reconciliación. Y qué inestable y emocionante es precisamente esa engañosa armonía en el sonido de las flautas de los enamorados, cuyo mundo se encuentra totalmente abandonado por la música. Del mismo modo, pues, que la apariencia, a la que está ligada la emoción, sólo puede ser tan poderosa en quienes, como a Goethe, la música, desde su origen, no logra conmover en lo más íntimo, siendo al tiempo inmunes al poder de la belleza viva. El combate de Goethe consistirá en salvar precisamente lo esencial en ella. En él la apariencia de dicha belleza se va enturbiando progresivamente, como la transparencia de un fluido que en su conmoción va formando cristales. Pues no aquella emoción pequeña que se entrega al disfrute de sí misma, sino la grande de la conmoción, aquella en que la apariencia de reconciliación sale vencedora de la bella apariencia y, con ésta, en definitiva de sí misma. La queja llena de lágrimas: eso es la emoción. Y como al grito de dolor sin lágrimas, también a ella le da su resonancia el espacio que es propio de la conmoción dionisíaca. «La tristeza y el dolor en lo dionisíaco, como esas lágrimas que se vierten por la continua decadencia de toda vida, constituyen la suavidad del éxtasis; es la vida de la cigarra, que sin comer ni beber canta hasta que muere[533]». Así dice Bernoulli[534] sobre el capítulo ciento cuarenta y uno de *El matriarcado*[535], donde Bachofen[536] trata de la cigarra, el animal al

que, de modo originario, propio tan sólo de la oscura tierra, el hondo sentido mítico de los griegos elevó al rango de los símbolos uránicos. ¿Qué pretendía expresar sino la meditación hecha por Goethe sobre el desenlace de la vida de Ottilie?

Cuanto más hondamente se entiende la emoción, tanto más es ella transición; pues para el poeta verdadero no significa nunca un final. Justamente eso es lo que quiere decirse cuando se afirma que la conmoción se muestra en tanto que su mejor parte, y lo mismo pretende decir Goethe, aunque con una referencia particular, cuando en la *Relectura de la Poética de Aristóteles* escribe lo siguiente: «Ahora bien, quien progresa en el camino de una formación interior verdaderamente moral sentirá y admitirá que las tragedias y las novelas trágicas en modo alguno sosiegan el espíritu, sino que intranquilizan nuestro ánimo y lo que llamamos el corazón, mientras los conducen a un estado vago e indeterminado; a la juventud esto le encanta y por eso está siempre apasionadamente predispuesta a tales producciones[537]». Pero «en el camino de una formación… verdaderamente moral» la emoción sólo será la transición del confuso barrunto a lo único que es el objeto objetivo de la conmoción, a saber, lo sublime. Y justamente es esta transición la que se consuma con el decaer de la apariencia. Porque esa apariencia que se representa en la belleza de Ottilie es la decadente. Una apreciación que no se ha de entender como si la necesidad y el poder exteriores hicieran aflorar la decadencia de Ottilie, sino que en la índole misma de su apariencia se encuentra el fundamento de que debe extinguirse y debe hacerlo pronto. Esto es totalmente diferente de la triunfante belleza deslumbrante, la de Luciane o la de Lucifer. Y mientras el enigma del esplendor de la figura de la Helena goethiana y de la más famosa de la Gioconda proviene justamente de la disputa entre estas dos clases de apariencia, la de Ottilie sólo se encuentra dominada por aquella apariencia que se extingue. El escritor puso esto en cada uno de sus movimientos y sus gestos para hacerla llevar por fin en su diario, del modo más sombrío y más delicado al mismo tiempo, la existencia de alguien que se va desvaneciendo cada vez más. En Ottilie, por tanto, lo que ha aparecido no es la apariencia sin más de la belleza, que se muestra doble, sino ya solamente aquella evanescente que le es propia. Pero, por supuesto, la que con ello abre la

intelección de la apariencia bella en general y sólo en ello se da a conocer a sí misma. Por eso toda contemplación que capte la figura de Ottilie ve surgir ante sí la antigua cuestión de si la belleza es apariencia.

Todo lo que es esencialmente bello se halla vinculado a la apariencia de manera constante y esencial, pero en grados infinitamente diferentes. Esta clase de vinculación alcanza el grado de máxima intensidad en lo manifiestamente vivo y por cierto que precisamente aquí de un modo nítidamente polarizado en apariencia que triunfa y que se extingue. Todo lo vivo está en efecto, cuanto mejor constituida esté su vida, tanto más separado respecto al ámbito de lo que es esencialmente bello, y por consiguiente en su figura es donde más se manifiesta como apariencia esto que es esencialmente bello. La vida bella, lo esencialmente bello y la apariencia bella son los tres idénticos entre sí. En este sentido, la teoría platónica de lo bello conecta con el problema aún más antiguo de la apariencia según el cual aquélla, de acuerdo con lo dicho en *El banquete*, se dirige en principio a la belleza corporalmente viva. Y si, no obstante, este problema permanece latente en la especulación platónica, ello es porque en Platón, en cuanto griego, la belleza se representa por lo menos tan esencialmente en el joven como en la muchacha, siendo, sin embargo, la abundancia de vida mayor en lo femenino que en lo masculino. Claro que un momento de la apariencia permanece incluso en lo menos vivo, caso que sea esencialmente bello. Y éste es el caso de las obras de arte —entre ellas en la que menos en la música—. Así, en toda belleza presente en el arte aún sigue viviendo la apariencia, aquel rozar la vida y aun lindar con ella, porque sin duda careciendo de ella la belleza del arte es imposible, por más que nunca abarque lo que es la esencia de ésta. Antes bien, esta esencia nos remite aún más hondamente a lo que en la obra de arte se puede designar, por oposición a la apariencia, como lo inexpresivo, pero que fuera de esta oposición ni aparece en el arte ni puede ser nombrado unívocamente. Pues, en efecto, lo inexpresivo está con la apariencia, aunque en oposición, en una relación de tal modo necesaria que justamente lo bello, aun sin ser apariencia por sí mismo, cesa de ser esencialmente bello si de él desaparece la apariencia. Pues ésta le pertenece como el velo, y en cuanto ley esencial de la belleza se nos muestra en que ésta sólo aparece como tal en lo velado.

La belleza por tanto nunca es, tal como predican los filosofemas banales, ella misma apariencia. Más bien la famosa fórmula, que Solger acabó desarrollando hasta la máxima trivialización, de que la belleza sería la verdad hecha visible contiene la distorsión fundamental de este gran objeto. Tampoco debió Simmel extraer este teorema tan a la ligera de las frases goethianas, que a menudo convienen al filósofo más allá de su texto literal[538]. En efecto, esta fórmula según la cual, dado que en sí misma la verdad no es visible y su hacerse visible sólo podría estribar en un rasgo que no es propio de ella, se hace de la belleza una apariencia, acaba en último término, prescindiendo totalmente de su falta de metodología y de razón, en la total barbarie filosófica. Pues nada diferente significa cuando a través de ella se alimenta la idea de que podría desvelarse la verdad de lo bello. Porque la belleza no es apariencia, no es velo que cubra toda cosa. Como tal, ella misma no es fenómeno, sino absolutamente esencia, y una por supuesto que sólo sigue siendo esencialmente igual a sí misma bajo el velamiento. Por eso la apariencia quizá sea un engaño en cualquier otra parte, mas la apariencia bella es el velo ante lo necesariamente más velado. Por cuanto lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino que es el objeto en su velo. Pero éste, desvelado, se mostraría infinitamente inaparente. Aquí se funda la antiquísima opinión de que en el desvelamiento se transforma lo velado, y que se mantendrá «igual a sí mismo» solamente bajo el velamiento. Respecto a todo lo bello, en consecuencia, la idea del desvelamiento se convierte en la idea de la indesvelabilidad, que es la idea de la crítica de arte. Así, ésta no debe alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello. Esa contemplación que jamás podría revelarse a la llamada empatía y que sólo lo hará imperfectamente a la consideración más pura del ingenuo: a la contemplación de lo bello en tanto que misterio. Nunca se ha comprendido todavía una verdadera obra de arte, sino cuando de modo ineluctable se la ha presentado como misterio. Ya que no de otro modo cabe definir ese objeto al que, en última instancia, el velo es esencial. Como sólo lo bello y nada fuera de él, velante y velado, puede ser esencial, la divina razón de ser de la belleza reside en el misterio. Así pues, su apariencia es esto

justamente: no el mero y superfluo velamiento de las cosas en sí, sino el necesario de las cosas respecto de nosotros. Pues dicho velamiento es divinamente necesario en el momento indicado, de igual modo que está divinamente condicionado que, desvelado a destiempo, aquello inaparente se volatilice en nada, por cuyo efecto la revelación disuelve los misterios. Así, por consiguiente, la doctrina kantiana de que el fundamento de la belleza tiene el carácter de la relación**[539]** impone victoriosa sus tendencias metódicas en una esfera mucho más elevada que la psicológica. Toda belleza contiene de hecho en sí, del mismo modo que la revelación, algunos órdenes que pertenecen a la filosofía de la historia. Dado que no hace visible la idea, sino que hace visible su misterio.

Por mor de esa unidad que el velo y lo velado constituyen en ella, la belleza sólo puede pasar por esencial allí donde la dualidad de la desnudez y el velamiento aún no existe: a saber, en el arte y en los fenómenos de la naturaleza pura. Cuanto más claramente se exprese, al contrario, esa dualidad para fortalecerse al máximo en última instancia en el ser humano, tanto más claro se hace que en la desvelada desnudez se ha retirado lo esencialmente bello y que en el cuerpo desnudo del ser humano se alcanza un ser por encima de toda belleza —lo sublime— y una obra por encima de todas las configuraciones —a saber, la del creador—. Con ello se abre la última de aquellas correspondencias salvíficas en las cuales el cuento delicadamente conformado se corresponde con la novela con exactitud rigurosa. Cuando el joven allí desnuda a su amada**[540]**, no es por mor del placer, es por la vida. El no contempla su cuerpo desnudo, y por ello precisamente percibe toda su majestad. Allí el autor no escoge ni una palabra ociosa cuando dice: «Aquí el deseo de salvar se sobrepuso a cualquier otra contemplación**[541]**». Pues en el amor la contemplación no puede en ningún caso dominar. El amor no brota de esa voluntad de felicidad que, ininterrumpida, sólo se detiene fugazmente en los más raros actos de la contemplación, en el silencio 'alciónico' del alma, ya que su origen es el barrunto mismo de una vida bienaventurada. Pero en el destino de Eduard y Ottilie *Las afinidades electivas* muestran cómo el amor en cuanto amarguísima pasión se frustra a sí mismo cuando en él la *vita contemplativa* es sin embargo la más poderosa, y cuando la contemplación

de la que es más espléndida resulta por su parte más ansiada que la unión con la amada. De este modo, ningún pasaje del cuento es inútil. En cuanto a la libertad y la necesidad que éste muestra frente a la novela, es comparable al cuadro en la oscuridad de una catedral que representa a esa misma catedral, comunicando por tanto en su interior una contemplación de aquel lugar que en cualquier otro lugar se niega. Con ello introduce al mismo tiempo el destello del claro e incluso sobrio día. Y si esta sobriedad nos parece sagrada, lo que más nos asombra es que tal vez sólo para Goethe no lo sea. Pues su obra permanece vuelta al espacio interior en la luz velada que se refracta en las coloridas vidrieras. Poco después de su conclusión escribe a Zelter: «Allá donde os encontréis con mi novela, aceptadla amistosamente. Estoy bien convencido de que aquel velo transparente y opaco no impedirá a vuestra vista llegar hasta la figura pretendida[542]». Esta palabra, el 'velo', era para él más que una imagen: se trata del velo que una y otra vez debió de moverlo cuando luchaba por la intelección de la belleza. Tres figuras de su obra se desprendieron sin duda de esta lucha que lo conmovió como ninguna: Mignon, Ottilie, Helena. «So laßt mich scheinen bis ich werde / Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! / Ich eile von der schönen Erde / Hinab in jenes feste Haus. / Dort ruh ich eine kleine Stille / Dann öffnet sich der frische Blick / Ich lasse dann die reine Hülle / Den Gürtel und den Kranz zurück[543]». Pero también Helena lo abandona: «Vestido y velo quedan en los brazos de él[544]». Goethe conoce lo que se fabuló sobre el engaño que constituye esta apariencia. Por ello hace que se le advierta a Fausto: «Halte fest, was dir von allem übrig blieb. / Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schön / Dämonen an den Zipfeln, möchten gern / Zur Unterwelt es reißen. Halte fest! / Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst / Doch gottlich ist's[545]». Sin embargo, el velo de Ottilie es diferente de éstos, como lo es también su cuerpo vivo. Sólo con ella se pronuncia claramente esa ley que en aquellas otras se manifiesta de modo entrecortado: cuanto más se escapa en efecto la vida, tanto más huirá del mismo modo toda belleza aparente, la cual sólo sabe únicamente adherirse a lo vivo, hasta que en el fin completo de la una también la otra deba perecer. Nada mortal es por tanto indesvelable. Por eso, si las *Máximas y reflexiones* nos designan, conforme a la verdad, el grado máximo de lo indesvelable

con las profundas palabras que aquí siguen: «La belleza jamás puede alcanzar claridad sobre sí misma[546]», no obstante aún queda Dios, ante el cual no hay misterio y todo es vida. Como cadáver aparece el ser humano y como amor su vida cuando están ante Dios. Y por eso, como el amor, la muerte tiene el poder de desnudar. Indesvelable es únicamente la naturaleza, que conserva tan sólo su misterio por el tiempo que Dios le permita existir. La verdad se descubre en lo que es la esencia del lenguaje. Y el cuerpo humano se desnuda, en tanto signo de que el ser humano mismo comparece ante Dios. Y por eso mismo la belleza que no se abandona en el amor deberá sin duda entregarse a la muerte. Ottilie conoce su camino a la muerte. Y debido a que lo reconoce en tanto que trazado de antemano en lo más íntimo de su joven vida, es —no en el actuar, sino en la esencia— la más joven de todas las figuras creadas por Goethe. Pues la vejez confiere en todo caso la disposición a morir, pero la juventud es disposición a la muerte. Qué disimuladamente afirmó Goethe respecto de Ottilie que a ella sin duda «le gustaba vivir[547]». Nunca le dio a la juventud en una obra lo que a Ottilie le concedió: toda la vida que tiene su propia muerte a partir de su propia duración. Más aún, en verdad puede decirse que si estuvo ciego para algo, fue precisamente para esto. Si, no obstante, en el *pâthos* que la diferencia de las otras, la existencia misma de Ottilie alude a la vida de la juventud, tan sólo por el sino de su belleza pudo hacer Goethe las paces con un espectáculo que su esencia sin duda rechazaba. Existe a este respecto una alusión bastante documentada y específica. En mayo de 1809 Bettina dirigió una carta a Goethe en la que toca el levantamiento de los tiroleses y en la cual le dice: «Sin duda, Goethe, durante su transcurso eso se ha ido configurando en mí de modo totalmente diferente… lúgubres y oscuras galerías que circundan los proféticos monumentos de imponentes mártires son el centro de mis presentimientos… Ay, únete a mí en su recuerdo» —es decir, el de los tiroleses—. «¡… Asegurar la inmortalidad para los héroes, ésa es la gloria del poeta!»[548]. En agosto de ese mismo año escribió Goethe la última redacción del tercer capítulo de la segunda parte de *Las afinidades electivas*. Allí se dice, en el diario de Ottilie: «Hay una idea propia de los pueblos antiguos que es seria y puede parecer temible. Se imaginaban a sus antepasados en muda conversación en sus

grandes cavernas, todos sentados en círculo en sus tronos. Cuanto entraba alguien nuevo, si era bastante digno se levantaban y se inclinaban en señal de bienvenida. Ayer, cuando me senté en la capilla y vi otras sillas talladas en torno de la mía, esa idea me pareció amable y simpática. ¿Por qué no puedes quedarte ahí sentada, pensé en mis adentros, en silencio, concentrada en ti mucho, mucho tiempo, hasta que al fin llegaran los amigos ante los cuales te levantarías y a los que mostrarías su lugar realizando una amable inclinación?»[549]. Resulta sin duda alguna tentador entender esta breve alusión al Walhalla como un recuerdo inconsciente o a sabiendas del pasaje de la carta de Bettina. La afinidad en el tono de estas breves frases es en todo caso llamativa; llamativa en Goethe la idea del Walhalla, y llamativo cómo viene introducida sin mediación en el apunte de Ottilie. ¿No sería un indicio de que en las suaves palabras de Ottilie Goethe se venía aproximando hacia el gesto heroico de Bettina?

Mídase según esto si es verdad o sólo vana mistificación cuando Gundolf afirma con liberalidad claramente fingida: «El personaje de Ottilie no es ni el contenido principal ni el problema de *Las afinidades electivas* propiamente dicho[550]»; y si tiene algún sentido cuando añade: «pero sin el instante en el que Goethe vio lo que aparece en esa obra en tanto que Ottilie, el contenido no habría sido comprimido ni habría dado esa forma a aquel problema[551]». Pues si algo está claro en todo esto es que el personaje, e incluso su nombre, el de Ottilie, es lo que atrajo a Goethe de manera mágica a ese mundo para salvar a un ser que se perdía y redimir en él a quien amaba. Así lo admite a Sulpiz Boisserée[552], que nos dejó buena constancia de ello con las palabras tan maravillosas en las cuales, gracias a la íntima visión que poseyó del escritor, nos indica el secreto de su obra más hondamente de lo que podía suponer: «De camino nos pusimos luego a hablar de *Las afinidades electivas*. Daba gran importancia a lo rápida e irrefrenablemente que había provocado la catástrofe. Ahora habían salido las estrellas; habló de su relación con Ottilie, de hasta qué punto él la había amado y de lo infeliz que lo había hecho. Finalmente sus palabras se cargaron de modo casi enigmático de presentimientos. Un poco después intercaló un verso sereno en la conversación. Así íbamos, cansados y excitados, medio llenos de presentimientos, medio adormilados, hacia

Heidelberg, bajo la hermosa luz de las estrellas…»[553]. Si al informador no se le escapa cómo con la salida de las estrellas los pensamientos de Goethe fueron a recaer sobre su obra, sin duda él mismo casi no captó —de lo cual, no obstante, ofrece testimonio su lenguaje— cuán sublime era el momento más allá del estado de ánimo concreto y qué clara la admonición de las estrellas. Como experiencia subsistía en ella lo que ya hacía mucho tiempo que se había desvanecido como vivencia. Pues bajo el símbolo de la estrella una vez se apareció a Goethe la esperanza que debía concebir para los enamorados. Esa frase que, por decirlo ahora con Hölderlin, contiene la cesura[554] de la obra y en la que, al sellar su fin los abrazados, todo se detiene mientras dice: «La esperanza pasó como una estrella fugaz sobre sus cabezas[555]». Ellos no la perciben, por supuesto; no se pudo decir más claramente que la última esperanza no lo es en ningún caso para quien la alberga, sino solamente para aquellos para los cuales ella es albergada. Y con ello sale ya a la luz la razón más íntima para la «actitud del narrador». Porque tan sólo él puede cumplir en el sentimiento de la esperanza el sentido de los acontecimientos, de igual modo que Dante asume enteramente para sí la desesperanza de los amantes cuando, tras las palabras de Francesca da Rimini, el poeta cae «como caería un cadáver[556]». Así, la más paradójica y la más fugitiva de las esperanzas va a emerger finalmente de la apariencia de reconciliación, igual que a medida que el sol se va apagando sale en el crepúsculo la estrella vespertina que sobrevive en medio de la noche. Su titilar, por supuesto, es el de Venus. Y sobre él, tan frágil, descansa ya por fin toda esperanza, y la más rica no proviene sino de él. Con ello justifica al final la esperanza la apariencia de reconciliación, mientras el aserto de Platón, de que sea absurdo el querer la apariencia de lo bueno, tolera aquí su única excepción. Pues la apariencia de reconciliación puede e incluso debe ser querida: sólo ella es la morada de la esperanza extrema. Así, ésta se le escapa ya en última instancia, y sólo como una temblorosa pregunta resuena al final del libro ese «qué bello[557]» dedicado a los muertos, que esperamos, si alguna vez lo hacen, que no despierten en un mundo bello, sino ya en uno bienaventurado. Elpis, por lo tanto, sigue siendo la última de las *Palabras originarias*: a la certeza de la bendición que en el cuento se llevan a casa los enamorados contesta la esperanza de

redención que aún albergamos para todos los muertos. Ella es el único derecho de la creencia en la inmortalidad, la cual nunca puede sin duda encenderse en la propia existencia. Pero precisamente por esta esperanza están del todo fuera de lugar aquellos momentos místico-cristianos que —de una manera totalmente distinta a como se dan en los románticos— se introducirían al final sólo por el afán de ennoblecer cuanto hay de mítico en el estrato inferior. La expresión adecuada de lo que de misterio en sentido estricto es inherente a la obra en este caso no es por tanto esa esencia nazarena[558], sino aquel símbolo de la estrella que cae sobre los enamorados. El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y además para éste inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo 'dramático' en cuanto su acepción más estricta. Un momento análogo de la representación es sin duda alguna la estrella fugaz en *Las afinidades electivas*. A su fundamentación épica en lo mítico, como a su lírica expansión en la pasión y la inclinación, se une así su coronación dramática en el misterio de la esperanza. Si la música encierra auténticos misterios, éste sigue siendo un mundo mudo, del que jamás se elevará su resonancia. Pero a qué mundo es apropiada sino a éste, al que promete más que pacificación: al que está prometiendo redención. Eso es lo que queda señalado en la 'tabla' que colocó George en la casa natal de Beethoven[559] en Bonn:

> Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne
> Sing ich euch streit und sieg von oberen sternen.
> Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
> Erfind ich euch den traum bei ewigen sternen[560].

Porque este «antes de que estrechéis el cuerpo» parece destinado a una sublime ironía. Aquellos enamorados jamás lo estrecharon. ¿Qué importará por tanto que nunca se fortalecieran para la lucha? Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza.

EL ORIGEN DEL *TRAUERSPIEL* ALEMÁN[561]

Proyectado en 1916. Redactado en 1925
Entonces como hoy, dedicado a mi esposa

SUMARIO

Prólogo epistemocrítico

El concepto de tratado – Conocimiento y verdad – La belleza filosófica — División y dispersión en el concepto – La idea como configuración — La palabra como idea – La idea, no clasificatoria – El nominalismo de Burdach – Verismo, sincretismo, inducción – Los géneros artísticos en Croce - El origen — La monadología – Desprecio y mala interpretación de la tragedia barroca — ‘Homenajes’ — El barroco y el expresionismo — *Pro domo*

Trauerspiel y tragedia

La teoría barroca del *Trauerspiel* — La supuesta influencia de Aristóteles — La historia como contenido del *Trauerspiel* — La teoría de la soberanía — Fuentes bizantinas — Los dramas de Herodes — La incapacidad para decidir — El tirano como mártir, el mártir como tirano - Infravaloración del drama de mártir — La crónica cristiana y el *Trauerspiel* — La inmanencia del drama barroco —Juego y reflexión — El soberano como criatura — El honor — La aniquilación del *éthos* histórico - La escena — El cortesano, santo e intrigante — La intención didáctica del *Trauerspiel*

LA *ESTÉTICA DE LO TRÁGICO* DE VOLKELT — *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE NIETZSCHE - LA TEORÍA DE LA TRAGEDIA EN EL IDEALISMO ALEMÁN — TRAGEDIA Y SAGA — REALEZA Y TRAGEDIA — ANTIGUA Y NUEVA 'TRAGEDIA' — LA MUERTE TRÁGICA COMO MARCO — DIÁLOGO TRÁGICO, FORENSE Y PLATÓNICO — LUTO Y TRAGEDIA — *STURM UND DRANG*, CLASICISMO — ACCIÓN PRINCIPAL Y DE ESTADO, TEATRO DE MUÑECOS – EL INTRIGANTE COMO PERSONAJE CÓMICO – EL CONCEPTO DE DESTINO EN EL DRAMA DEL DESTINO — CULPA NATURAL Y TRÁGICA – EL ACCESORIO — LA HORA DE LOS ESPÍRITUS Y SU MUNDO

LA DOCTRINA DE LA JUSTIFICACIÓN, *απάθεια*, MELANCOLÍA – LA MELANCOLÍA DEL PRÍNCIPE – LA MELANCOLÍA, CORPORAL Y ANÍMICA — LA DOCTRINA DE SATURNO — SÍMBOLOS: EL PERRO, LA ESFERA, LA PIEDRA — ACIDIA E INFIDELIDAD - HAMLET

Alegoría y *Trauerspiel*

EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA EN EL CLASICISMO – EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA EN EL ROMANTICISMO – EL ORIGEN DE LA ALEGORÍA MODERNA — EJEMPLOS Y DOCUMENTOS – ANTINOMIAS DE LA ALEGORESIS - LA RUINA - LA PÉRDIDA DE ALMA DE LO ALEGÓRICO — LA FRAGMENTACIÓN ALEGÓRICA

EL PERSONAJE ALEGÓRICO – EL ENTREMÉS ALEGÓRICO – TÍTULOS Y SENTENCIAS — LA METAFORICIDAD – ELEMENTOS DE UNA TEORÍA LINGÜÍSTICA BARROCA - EL ALEJANDRINO — EL DESMEMBRAMIENTO DEL LENGUAJE – LA ÓPERA – RITTER Y LA ESCRITURA

EL CADÁVER COMO EMBLEMA – LOS CUERPOS DE LOS DIOSES EN EL CRISTIANISMO — EL LUTO EN EL ORIGEN DE LA ALEGORÍA – LOS TERRORES Y LAS PROMESAS DE SATÁN — EL LÍMITE DE LA MEDITACIÓN — 'PONDERACIÓN MISTERIOSA'

PRÓLOGO EPISTEMOCRÍTICO

> *Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados.*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE,
Materiales para la historia de la teoría de los colores[562]

Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición. En su forma acabada será doctrina ciertamente, pero conferirle este acabamiento no se halla en poder del mero pensar. La doctrina filosófica estriba justamente en la codificación histórica. Así, no se la puede conjurar *more geométrico*. Lo mismo que las matemáticas prueban claramente que la eliminación del problema de la exposición, tal como la ofrece toda didáctica estrictamente adaptada al asunto, es la marca del

auténtico conocimiento, de modo igualmente concluyente se expone su renuncia al ámbito de la verdad supuesto por los lenguajes. Lo que en los proyectos filosóficos es el método no se disuelve en su organización didáctica. Y esto no quiere decir otra cosa sino que les es propio un esoterismo del que no se pueden deshacer, del que les está prohibido renegar, vanagloriarse del cual los condenaría. La alternativa a la forma filosófica que plantean los conceptos de doctrina y de ensayo esotérico es lo que ignora el concepto decimonónico de sistema. En la medida en que es determinada por éste, la filosofía corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquélla viniera volando de fuera. Pero su aprendido universalismo queda lejos de alcanzar la autoridad didáctica de la doctrina. Si la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema. Este ejercicio se ha impuesto a todas las épocas que han reconocido la imparafraseable esencialidad de la verdad, en una propedéutica que puede designarse con el término escolástico de tratado, ya que éste contiene, aunque latente, aquella alusión a los objetos de la teología sin los que no se puede pensar la verdad. Los tratados pueden ser ciertamente didácticos en su tono; por su talante más íntimo les resulta negada la perentoriedad de una enseñanza que, como la doctrina, podría afirmarse por su autoridad. Pero tampoco recurren a los medios coercitivos de la prueba matemática. En su forma canónica se encontrará la cita de autoridad como único componente de una intención casi más educativa que didáctica. La quintaesencia de su método es la exposición. El método es rodeo. La exposición en cuanto rodeo: ése es el carácter metódico del tratado. La renuncia al curso inamovible de la intención es su primer signo distintivo. Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación. Pues, al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo

intermitente de su ritmo. Así como la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas, tampoco la misma consideración filosóficas teme perder empuje. Ambos se componen de lo individual y disparejo; y nada podría enseñar más poderosamente la trascendente pujanza sea de la imagen sagrada, sea de la verdad. El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte. La relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo. En su suprema configuración occidental, mosaico y tratado pertenecen a la Edad Media; así, lo que posibilita su comparación es una auténtica afinidad.

La dificultad inherente a tal exposición sólo prueba que es una forma prosaica por nacimiento. Mientras que el hablante apoya en la mímica y la voz las frases aisladas, incluso cuando éstas no podrían sostenerse por sí mismas, y compone con ellas un argumento a menudo vago y vacilante, como si con un único trazo esbozara un dibujo sumamente alusivo, es propio del escrito detenerse y empezar de nuevo a cada frase. La exposición contemplativa ha de atenerse a ello más que ninguna otra. Para ella la meta no es arrebatar ni entusiasmar. Sólo cuando obliga al lector a detenerse en los momentos de la consideración, se encuentra de hecho más segura de sí. Cuanto más grande su objeto, tanto más distanciada esta consideración. Su prosaica sobriedad es para la indagación filosófica, más acá de la imperativa palabra didáctica, el único modo de escribir adecuado. Objeto de esta indagación son las ideas. Si la exposición quiere afirmarse como método propiamente dicho del tratado filosófico, sin duda debe ser exposición de las ideas. La verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento. Pero el conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que se ha de tomar posesión de él en la

consciencia, sea ésta o no trascendental. Así conserva el carácter de la posesión. La exposición es secundaria para ella. Esta ya no existe en tanto algo que se autoexpone. Pero precisamente esto se puede decir de la verdad. El método, que para el conocimiento es un camino apto para obtener —aunque sea engendrándolo en la consciencia— el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma. Pero esta forma no pertenece a una conexión en la consciencia, como en el caso de la metodología del conocimiento, sino ya a un ser. La tesis de que el objeto del conocimiento no coincide con la verdad aparecerá una y otra vez como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su origen, la teoría platónica de las ideas. Y es que el conocimiento es interrogable, pero la verdad no. El conocimiento apunta a algo individual, pero no inmediatamente a su unidad. La unidad del conocimiento —si es que existe— sería más bien una conexión sólo mediatamente establecible sobre la base de los conocimientos individuales y, en cierta medida, mediante su compensación, mientras que en la esencia de la verdad la unidad es absolutamente determinación inmediata y directa. En cuanto directa, es peculiar de esta determinación que no se la pueda interrogar. A saber, si la unidad integral en la esencia de la verdad fuese interrogable, la pregunta tendría que rezar: ¿hasta qué punto la respuesta a ella ya está dada en toda respuesta pensable con que la verdad correspondería a las preguntas? Y, a su vez, ante la respuesta a esta pregunta, debería repetirse la misma pregunta, de manera que la unidad de la verdad escaparía a cualquier interrogación. En cuanto unidad en el ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera de cuestión. Mientras que el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas le están dadas a la observación. Las ideas son algo dado de antemano. Así, la distinción entre la verdad y la conexión del conocer define a la idea como ser. Este es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En cuanto ser, verdad e idea cobran aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye expresamente.

Esto lo documenta sobre todo *El banquete*[563]. El diálogo contiene en particular dos afirmaciones decisivas en este contexto. La verdad —el reino de las ideas— se desarrolla ahí como contenido esencial de la belleza. Platón declara bella a la verdad. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza es no sólo uno de los requisitos primordiales para toda tentativa en la filosofía del arte, sino indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad. Una concepción sistemológica, que sólo viera en estas frases el venerable esbozo de un panegírico de la filosofía, sería excluida inevitablemente del círculo de pensamiento propio de la doctrina de las ideas. Sobre el modo de ser de las ideas, quizás en ninguna parte arroje éste una luz más clara que en las citadas afirmaciones. La segunda de ellas tiene en principio menester de hacer un comentario restrictivo. Cuando se llama bella a la verdad, esto es algo que ha de concebirse sin duda en el contexto de *El banquete*, que describe la escala de los deseos eróticos. Eros -así debe entenderse— no traiciona su afán originario al dirigir su anhelo a la verdad; porque también la verdad es bella. Y lo es no tanto en sí cuanto para Eros. En el amor humano, sin embargo, también rige la misma relación: el ser humano es bello para el enamorado, aunque no lo es en sí; y ciertamente es así porque su cuerpo se expone en un orden superior al de lo bello. Así sucede también a la verdad, que es no tanto bella en sí como para el que la busca. Si esto contiene un soplo de relativismo, no será ni por lo más remoto porque la belleza que la verdad debe poseer se haya convertido en un mero epíteto metafórico. La esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser nunca derogado. En la verdad ese momento expositivo es el refugio de la belleza en general. Lo bello sigue siendo aparente y palpable mientras se reconozca franca y libremente como tal. Su aparentar, que seduce en tanto no quiere más que aparentar, provoca la persecución del entendimiento y deja únicamente que se reconozca su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad. Así, Eros la sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como enamorado; de modo que la belleza, por mor de su

apariencia, siempre huye de dos; por temor del intelectual, y por angustia del enamorado. Y sólo éste puede atestiguar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. ¿Es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Esta es la cuestión central de *El banquete*. Platón la contesta asignando a la verdad la tarea de garantizar el ser a lo bello. En este sentido, desarrolla por tanto la verdad como contenido de lo bello. Pero éste no sale a la luz en el desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría definirse como el llamear del velo al entrar en el círculo de las ideas, como aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza ya su punto culminante de fuerza lumínica. Esta relación entre verdad y belleza, que muestra más nítidamente que ninguna otra cosa cuán diferente es la verdad del objeto del conocimiento (con el que habitualmente se la ha equiparado), contiene la clave de aquel hecho sencillo, pero claramente impopular, de la actualidad de algunos sistemas filosóficos cuyo contenido epistémico hace mucho no guarda relación con la ciencia. Las grandes filosofías exponen el mundo en el orden de las ideas. Por regla general, los contornos conceptuales en que esto ocurría resultaron quebrados hace tiempo. No obstante, estos sistemas afirman su validez en cuanto proyecto de una descripción del mundo, como Platón con la doctrina de las ideas, Leibniz con la monadología o Hegel con la dialéctica. Es en efecto propio de todos estos intentos seguir estableciendo su sentido, y a menudo desplegarlo potenciado, cuando son referidos, en vez de al mundo empírico, al mundo de las ideas. Pues estas construcciones intelectuales surgieron como descripción de un orden de las ideas. Cuanto más intensamente trataban los pensadores de trazar en ellas la imagen de lo real, tanto más ricamente tenían que configurar un orden conceptual que a ojos de intérpretes posteriores debía ser relevante para la exposición originaria del mundo de las ideas como la que en el fondo se buscaba. Si su tarea es el ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas, de modo que el mundo empírico se adentre por sí mismo y se disuelva en él, el filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, ésta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo

para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él lo vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición. Ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador, y a éste a menudo en la que es su versión más limitada. Ninguno parecía ser lugar, en la tarea propia del filósofo, para atender a la exposición. El concepto de estilo filosófico se encuentra libre de paradojas. Sus postulados son: el arte de seccionar en contraposición con la cadena de la deducción; la tenacidad del tratado en contraposición con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos en contraposición con el universalismo superficial; la plenitud de la concisa positividad en contraposición con la polémica refutadora.

Para que la verdad se exponga en tanto que unidad y unicidad, de ningún modo se exige una conexión deductiva coherente a la manera de la ciencia. Y, sin embargo, es esta coherencia la única forma en que la lógica del sistema se relaciona con la noción de la verdad. Pero tal clausura sistemática no tiene más en común con la verdad que cualquier otra exposición que trate de cerciorarse de ella mediante meros conocimientos y conexiones de conocimientos. Cuanto más escrupulosamente se aplica la teoría del conocimiento científico a las diferentes disciplinas, tanto más inconfundiblemente se expone la incoherencia metódica de éstas. Con cada ámbito científico individual se introducen nuevos e indeducibles presupuestos, mientras que en cada uno los problemas de los presupuestos precedentes a él se consideran resueltos con el mismo énfasis con que se afirma la inconclusividad de su solución en otros contextos[564]. Uno de los rasgos menos filosóficos de aquella teoría de la ciencia que no parte en sus investigaciones de las disciplinas individuales sino de postulados supuestamente científicos es considerar esta incoherencia como accidental. Sólo que esta discontinuidad que se da en el método científico está tan lejos de determinar un estadio de menor valor, provisional, del conocimiento, que más bien podría promover positivamente la teoría de éste si no se interpusiera la pretensión de apropiarse de la verdad, la cual sigue siendo unidad sin grietas, mediante una integración enciclopédica de los

conocimientos. Únicamente donde en su esquema básico se halla inspirado por la constitución que es propia del mundo de las ideas, el sistema tiene validez. Las grandes articulaciones que no sólo determinan los sistemas sino también la terminología filosófica —las más generales: lógica, ética y estética— no tienen tampoco significado como nombres de disciplinas especializadas, sino como monumentos de una estructura discontinua característica del mundo de las ideas. Pero los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico bruto, con el que se mezcla la apariencia, sino únicamente en sus elementos, en tanto que salvados. Así se despojan de su unidad falsa para participar, divididos, de la auténtica unidad de la verdad. En esta división, que es propia suya, los fenómenos se subordinan a los conceptos, los cuales consuman la disolución de las cosas en los elementos. La diferenciación en conceptos queda a salvo de cualquier sospecha de puntillismo destructivo exclusivamente allí donde se haya propuesto ese rescate de los fenómenos en las ideas, el *τά φαινόμενα σώζειν*[565] que Platón enunciara. Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y justamente este papel de mediadores los hace aptos para aquella otra tarea, que resulta igualmente originaria, correspondiente a la filosofía, a saber, la exposición de las ideas. Al consumarse la salvación de los fenómenos por la mediación de las ideas se consuma la exposición de las ideas en el medio de la empiria. Pues las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósicos que se da en el concepto. Y en cuanto configuración de dichos elementos es como lo hacen ciertamente.

La panoplia de conceptos que sirve sin duda a la exposición de una idea hace a ésta presente como configuración de aquellos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados como tales en ideas, ni están tampoco en ellas contenidos. Las ideas son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva. Si ni contienen en sí por incorporación los fenómenos, ni tampoco se evaporan en funciones, en la ley de los fenómenos, es decir, en la ‘hipótesis’, surge la pregunta de en qué modo y

manera se alcanzan los fenómenos. Y a ello ha de replicarse que se alcanzan en su representación. En cuanto tal, la idea pertenece a un ámbito radicalmente distinto del aprehendido por ella. No se puede por tanto adoptar como criterio de su existencia si lo aprehendido lo comprende bajo sí como el concepto de género contiene a las especies. Una comparación puede ilustrar su significado. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos —o, más bien, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. Y, ciertamente, es en los extremos donde esos elementos, cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor precisión. La idea se parafrasea como configuración de la conexión de lo extremo-único con lo a él semejante. Por eso es falso entender las referencias más generales del lenguaje en tanto que conceptos, en lugar de reconocerlas como ideas. Es un error, en efecto, presentar lo general como mediocre. Lo general es la idea. En cambio, en lo empírico se penetra tanto más profundamente cuanto más se lo puede ver como algo extremo. Y el concepto parte de lo extremo. Así como a la madre sólo se la ve comenzar a vivir con todas sus fuerzas cuando el círculo de sus hijos, al sentir su proximidad, se cierra sobre ella, así las ideas sólo cobran vida cuando se juntan los extremos a su alrededor. Las ideas —o, en terminología de Goethe, más bien: los ideales— son las madres fáusticas. Permanecen oscuras en tanto los fenómenos no se les declaran agrupándose a su alrededor. Pero la recolección de los fenómenos es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consuma en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas

mediante una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas.

Las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos. Surge entonces por tanto la pregunta de en qué consiste su modo de ser dadas, del que más arriba se ha hecho mención, y la de si es ineludible confiar la explicación de la estructura del mundo de las ideas a la a menudo invocada intuición intelectual. Si en alguna parte queda abrumadoramente clara la debilidad que todo esoterismo comunica a la filosofía, es en la 'visión' que se prescribe a los adeptos de todas las doctrinas del paganismo platónico como actitud filosófica. El ser de las ideas no puede ser pensado en absoluto como objeto de una intuición. Pues ni en la más paradójica de sus paráfrasis, como *intellectus archetypus*, penetra ésta en el peculiar darse de la verdad, por el cual se sustrae a toda clase de intención, incluido el hecho de aparecer como intención ella misma. Y es que la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en una relación intencional. Pues el objeto del conocimiento, en cuanto objeto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. Más aún, ése justamente puede ser el significado de la fábula de aquella imagen velada de Sais que, al ser descubierta, destruía a aquel que pensaba averiguar la verdad[566]. Y esto no se debe a una enigmática atrocidad de la circunstancia, sino a la naturaleza de la verdad, ante la cual hasta el más puro fuego de la búsqueda se extingue cual si estuviera bajo el agua. En cuanto perteneciente al orden de las ideas, el ser de la verdad es diferente del modo de ser de los fenómenos. La estructura de la verdad requiere por tanto un ser que, en su ausencia de intención, iguale al sencillo ser de las cosas, pero le sea superior en consistencia. La verdad no consiste en una mira que encontraría su determinación a través de la empiria, sino en la fuerza que primero plasma la esencia de esa empiria. El ser apartado de toda fenomenalidad, el único al que pertenece dicha

fuerza, es el ser del nombre, que determina el darse de las ideas. Pero éstas son dadas no tanto en un lenguaje primordial como en aquella percepción primordial en la que las palabras poseen su nobleza denominativa, sin haberla perdido a favor del significado cognitivo. «En un cierto sentido, se puede dudar de que la doctrina platónica de las 'ideas' hubiera sido posible si el sentido de las palabras no le hubiese sugerido al filósofo, que sólo conocía su lengua materna, la divinización del concepto de palabra, la divinización de las palabras: en efecto, las ideas' de Platón no son en el fondo, si por una vez es posible juzgarlas desde este punto de vista unilateral, nada más que palabras y conceptos de palabras divinizados[567]». La idea es, en efecto, un momento lingüístico, siendo ciertamente en la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cual ésta es símbolo. Ahora bien, en el caso de la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, junto a su aspecto simbólico más o menos oculto poseen un significado abiertamente profano. Cosa del filósofo será restaurar en su primacía mediante la exposición el carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento, que es la contrapartida de toda comunicación dirigida hacia afuera. Pero esto, puesto que la filosofía no se puede arrogar el discurso de la revelación, únicamente puede suceder mediante un recordar que se haya remontado al percibir primordial. La anámnesis platónica no se halla quizá lejos de este recuerdo. Sólo que no se trata de una actualización intuitiva de imágenes; en la contemplación filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo. Pero tal actitud no es en última instancia la actitud de Platón, sino la de Adán, el padre de los hombres, en cuanto padre de la filosofía. En efecto, el denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisíaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras. Lo mismo que las ideas se dan desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia, que tan a menudo ha sido objeto de burlas, la filosofía es sin duda con razón una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas.

Dentro del ámbito filosófico, por tanto, la introducción de nuevas terminologías, en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los objetos últimos de consideración, resulta delicada. Tales terminologías —en su nombrar fallido, en el que la mira tiene más participación que el lenguaje— carecen de la objetividad que ha dado la historia a las plasmaciones principales de las consideraciones filosóficas. Estas mismas están, como las meras palabras nunca pueden estarlo, en perfecto aislamiento para sí. Así acatan las ideas aquella ley que dice: todas las esencialidades existen en completa autonomía e intangibilidad, no sólo con respecto a los fenómenos, sino, sobre todo, entre sí. Así como la armonía de las esferas estriba en el rotar de unos astros que jamás se tocan mutuamente, así la existencia del *mundus intelligibilis* estriba en la siempre insalvable distancia entre las puras esencialidades. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. La relación sonora de tales esencialidades es precisamente la verdad. Su pluralidad concreta se revela contable. Pues la discontinuidad se puede predicar de aquellas «esencialidades… que llevan una vida *toto coelo* distinta de los objetos y de sus cualidades; cuya existencia no puede ser impuesta dialécticamente seleccionando a capricho… un complejo que no encontremos en un objeto y añadiéndolo *καθ' αὑτό*[568], sino que su número está contado y se ha de buscar laboriosamente cada una en el lugar correspondiente de su mundo hasta topar con ella como si fuera un *rocher de bronce*[569], o hasta que la esperanza en su existencia se demuestre engañosa[570]». Así, no ha sido raro que la ignorancia de su característica finitud discontinua haya frustrado algunos enérgicos intentos de renovar la doctrina de las ideas, incluso en última instancia el de los primeros románticos. Pues en su especular asumió la verdad, en lugar del carácter lingüístico suyo, el de una consciencia reflexiva.

En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* sin duda es una idea. Lo más llamativo que lo distingue del propio de la historia de la literatura es que tal enfoque presupone una unidad, mientras que el

otro está obligado a demostrar una multiplicidad. Las diferencias y extremos que, desde el punto de vista de la historia de la literatura, el análisis amalgama y relativiza como algo en devenir, acceden en el desarrollo conceptual al rango de energías complementarias, apareciendo la historia solamente como el borde coloreado de una simultaneidad cristalina. A la filosofía del arte le resultan necesarios los extremos, mientras que el decurso histórico sin duda le resulta virtual. Y a la inversa, la idea es el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene su cabida en la historia de la literatura. El *Trauerspiel*, en cuanto concepto, se encuadraría sin problemas en la serie de conceptos clasificatorios de la estética. Pero la idea se comporta de manera distinta respecto al ámbito de las clasificaciones, pues ni determina ninguna clase ni contiene en sí misma aquella universalidad sobre la que se basa, en el sistema de las clasificaciones, el nivel conceptual respectivo, a saber, el propio de la media. Ala larga no ha sido posible ocultar hasta qué punto, debido a esto, se ha vuelto precaria la inducción en las investigaciones de teoría del arte, con lo cual, entre los modernos investigadores, cunde la perplejidad crítica de modo general. A propósito de su investigación *Sobre el fenómeno de lo trágico* dice Scheler: «¿Cómo… se ha… de proceder? ¿Debemos reunir toda clase de ejemplos de lo trágico, esto es, toda clase de sucesos y acontecimientos de los que los hombres predican la impresión de lo trágico, y preguntar luego de manera inductiva qué tienen entre ellos ‘en común’? Esto sería una especie de método inductivo que podría apoyarse experimentalmente. Pero no nos llevaría tan lejos sin embargo como la observación de nuestro yo cuando lo trágico se halla operando en nosotros. Pues ¿qué nos autoriza a confiar en las declaraciones de la gente de que también es trágico lo que ellos llaman así?»[571]. En verdad que no puede conducir a nada el intento de determinar inductivamente las ideas —por lo tanto, conforme a su extensión’— a partir del modo popular de hablar, para acabar luego explorando la esencia de lo que se ha fijado de manera extensiva. Pues, para el filósofo, el uso lingüístico resulta ciertamente inestimable si se lo acepta como alusión a las ideas, resultando en cambio capcioso si se emplea como fundamento conceptual formal en su interpretación a través de un discurso o un pensamiento de carácter laxo.

Este hecho permite incluso afirmar que tan sólo con una extrema reserva puede el filósofo aproximarse a la usanza propia del pensamiento ordinario consistente en hacer de las palabras conceptos específicos, a fin de asegurarse mejor de ellas. Precisamente la filosofía del arte no pocas veces ha cedido a esta sugerencia. Pues cuando —entre muchos, un ejemplo drástico— la *Estética de lo trágico* de Volkelt[572] incluye en el seno de sus investigaciones piezas de Holz[573] o de Halbe[574] en el mismo sentido que los dramas de Esquilo o de Eurípides, sin preguntar siquiera si lo trágico es una forma que pueda cumplimentarse actualmente de modo general o si no será por el contrario una forma históricamente condicionada, entonces, por lo que a lo trágico se refiere, entre tan diversos materiales no existe tensión, sino sólo una muerta disparidad. Ante la acumulación así surgida de unos hechos entre los cuales los más originarios, que resultan también los más esquivos, no tardan mucho en verse recubiertos por la maraña de los hechos más modernos, a la investigación que para explorar lo que es común quiso imponerse esta compilación no le quedan por tanto entre las manos sino algunos datos psicológicos que camuflan en la subjetividad —si no la propia del investigador sí del burgués contemporáneo medio— lo resueltamente heterogéneo, gracias a la imperante uniformidad de su empobrecida reacción. En los conceptos de la psicología es posible quizá reproducir lo multiforme de unas impresiones de las que poco importa si han sido efectivamente provocadas por obras de arte, pero no aquello que es la esencia de un ámbito artístico. Esto sucede preferentemente en un análisis pormenorizado de su concepto de forma, cuyo contenido metafísico sin duda alguna no debe aparecer tanto como algo que se encuentra cuanto como algo que opera en su interior, transmitiendo de este modo el pulso al igual que la sangre lo transmite al cuerpo.

El apego a la multiformidad, por una parte, y la indiferencia hacia el pensamiento riguroso, por la otra, han sido causas constantemente determinantes de lo que es una inducción acrítica. Se trata así siempre de la aprensión frente a las ideas constitutivas —es decir, los *universalia in re*—, que en alguna ocasión fue formulada con agudeza particular por

Burdach[575]. «Prometí hablar del origen del Humanismo como si fuera un ser vivo que vino al mundo como un todo en un lugar y un tiempo cualesquiera, y que siguió creciendo luego como un todo… De este modo procedemos como los llamados realistas entre los escolásticos de la Edad Media, los cuales atribuían realidad a los conceptos generales, es decir, a los ‘universales’. De la misma manera, postulamos —hipostasiando, como las mitologías primitivas— una esencia unitaria en su sustancia y poseyendo plena realidad, y luego la llamamos Humanismo como si fuera un individuo vivo. Pero, como en tantos casos semejantes, debemos… tener claro que lo único que aquí estamos haciendo consiste en inventarnos un abstracto concepto auxiliar, para abarcar y captar por su intermedio infinitas series de múltiples fenómenos espirituales y personalidades totalmente distintas. De acuerdo con un principio fundamental de la percepción y el conocimiento humanos, esto podemos lograrlo solamente porque, yendo movidos por nuestra innata necesidad de sistema, ciertas peculiaridades que, en estas series de variedades se nos aparecen semejantes o coincidentes, las percibimos más agudamente y las acentuamos con más fuerza que las diferencias… Etiquetas como Humanismo o Renacimiento son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad. Así, el hombre del Renacimiento, tan popular desde Burckhardt[576] y desde Nietzsche, es igualmente una máscara arbitraria, incluso una desorientadora[577]». Y una nota del autor a este pasaje insiste de este modo: «La mala réplica del inerradicable hombre del Renacimiento’ es el hombre gótico’, que hoy desempeña un papel desorientador e incluso pasea su ser espectral por el universo intelectual de relevantes e incluso venerables historiadores (¡E. Troeltsch[578]!). Al cual se añade luego ‘el hombre barroco’, del que Shakespeare, por ejemplo, constituye para nosotros un singular representante[579]». Esta toma de postura está justificada en la medida en que se dirige contra la hipóstasis de conceptos generales, ya que éstos no incluyen en todas sus versiones a los universales. Pero falla totalmente ante la cuestión de una teoría de la ciencia platónica orientada a la exposición de unas esencialidades cuya necesidad no advierte en absoluto. La forma lingüística de los análisis científicos, tal como se

mueven fuera de lo matemático, es lo único que puede preservar a la ciencia de la acometida de un escepticismo sin límites, el cual amenaza en última instancia con arrastrar en su torbellino cualquier posible metodología inductiva por más sutil que sea, sin que le puedan hacer frente los más aguzados argumentos de Burdach. Pues éstos sólo son una privada *reservatio mentalis,* no un seguro metódico. Por lo que hace a los tipos y particulares épocas históricas, nunca podrá admitirse ciertamente que ideas como la del Renacimiento o del Barroco puedan dominar conceptualmente el tema, y el supuesto de que una moderna intelección de los distintos períodos históricos pueda conseguir acreditarse en eventuales confrontaciones en las cuales, como en los grandes puntos de inflexión, se enfrenten a cara descubierta, sería ignorar el contenido de las fuentes, el cual suele venir determinado por los intereses actuales y no por las ideas historiográficas. Y, sin embargo, lo que tales nombres no pueden hacer como conceptos lo consiguen sin duda en cuanto ideas, en el seno de las cuales lo parecido no llegará al solapamiento, pero lo extremo llega hasta la síntesis. Y esto además sin menoscabo de que el análisis conceptual choque bajo todas las circunstancias con fenómenos que son totalmente dispares, y de que, en ocasiones, el perfil de una síntesis pueda llegar a ser visible, aunque indudablemente no legítimo. Así ha observado con razón Strich[580], a propósito del Barroco literario en el que surgió el *Trauerspiel* alemán, «que los principios de configuración siguieron siendo los mismos a lo largo del siglo[581]».

La reflexión crítica de Burdach la inspira no tanto la idea de una revolución positiva en el campo del método cuanto la marcada preocupación por errores factuales de detalle. Pero la metodología, a fin de cuentas, no debe en ningún caso presentarse guiada por el mero temor a insuficiencias factuales, es decir, de modo negativo y como un mero canon de advertencias. Debe más bien partir de intuiciones de orden superior que las que ofrece el punto de vista de un verismo científico. El cual, ante cada problema individual, tiene necesariamente que toparse con aquellas cuestiones de auténtica metodología que por su parte ignora en su credo

científico. Por lo general, su solución pasará por una revisión del planteamiento, la cual es formulable ponderando cómo puede no tanto responderse científicamente como más bien plantearse la pregunta: «¿Cómo fue, pues, propiamente hablando?». A través de tal ponderación, preparada por lo que antecede pero concluida en lo que sigue, se decide ante todo si la idea es una abreviatura indeseada o si fundamenta en su expresión lingüística algún verdadero contenido científico. Una ciencia que se agota en la protesta contra el lenguaje de su investigación constituye un absurdo. Las palabras son de hecho, junto a los signos de las matemáticas, el único medio de exposición de la ciencia, pero ellas mismas no son signos. Pues en el concepto, al que sin duda corresponde el signo, queda despotenciada justamente esa misma palabra que, en cuanto idea, es poseedora de su esencialidad. Aquel verismo a cuyo servicio se dispone el método inductivo de la teoría del arte no es ennoblecido por el hecho de que al final los planteamientos respectivamente discursivo e inductivo coincidan en una 'intuición'[582] que, como R. M. Meyer[583] y otros imaginan, podría redondearse como sincretismo entre múltiples métodos. Con lo cual uno se encuentra, como sucede con todas las paráfrasis ingenuo-realistas del problema del método, situado de nuevo en el comienzo. Pues es precisamente la intuición la que debe ser interpretada. Aquí también la imagen del procedimiento inductivo, en lo que es la investigación estética, muestra su turbiedad habitual, teniendo en cuenta que dicha intuición no es la de la cosa resuelta en la idea, sino la de los estados subjetivos del receptor según son proyectados en la obra, que es en lo que desemboca la empatía considerada por R. M. Meyer como pieza clave de su método. Este método, opuesto enteramente al que se va a aplicar en el curso de esta investigación, «considera la forma artística del drama, así como de la tragedia o la comedia, o el sainete de situación o de carácter, magnitudes dadas con las que se cuenta. Luego, a partir de la comparación de muestras destacadas de cada género, trata de obtener reglas y leyes por las que medir el producto individual. Y, a su vez, a partir de la comparación de los géneros, aspira a leyes artísticas generales que sean válidas para cada obra[584]». La 'deducción' del género en la filosofía del arte estribaría por tanto en un procedimiento inductivo ligado al abstractivo; luego, de estos

géneros y especies no se obtendría deductivamente una secuencia sino que ésta más bien resultaría presentada en el esquema de la deducción.

Mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia a su articulación y ordenación, la deducción hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se deshilvana siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas. Su ejecución comienza de nuevo con cada una como si fuera una idea originaria. Pues las ideas constituyen una pluralidad irreductible. Las ideas están dadas a la consideración en calidad de pluralidad sujeta a número —mejor, a nombre, propiamente hablando—. De ahí la vehemente crítica de Benedetto Croce[585] a la deducción del concepto de género en la filosofía del arte. Croce ve con razón en la clasificación, en cuanto armazón de deducciones especulativas, el fundamento de una crítica superficialmente esquematizante. Y mientras que el nominalismo practicado por Burdach en cuanto a los conceptos de época histórica, con su repugnancia a relajar en lo más mínimo el contacto con *el factum*, se remonta al temor a alejarse de lo acertado, en Croce un nominalismo en todo análogo en cuanto a los conceptos de género estético, un análogo aferrarse a lo individual, nos remite a la preocupación por, al alejarse de ello, quedarse absolutamente privado de lo esencial. Esto es precisamente lo que más que cualquier otra cosa se presta para poner a la luz adecuada el verdadero sentido de los nombres de los géneros estéticos. El *Breviario de estética* reprueba el prejuicio «de la posibilidad de distinguir varias o muchas formas particulares de arte, cada una determinada en su concepto particular, al interior de sus límites, y provista además de leyes propias… Muchos siguen componiendo todavía tratados sobre la estética de lo trágico, de lo cómico, de la lírica o del humorismo, así como estéticas de la pintura, de la música o de la poesía…; y, lo que es peor… los críticos, al juzgar las obras de arte, aún no han abandonado por entero el hábito de medirlas por los géneros y las artes particulares a las que, según ellos, pertenecen[586]». «Cualquier teoría sobre la división de las artes es del todo infundada. El género o la

clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra… Entre lo universal y lo particular no se interpone en la consideración filosófica ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, es decir, *generalia*[587]». Esta afirmación tiene una plena validez en lo que respecta a los conceptos de los géneros estéticos. Pero se queda a mitad de camino, pues al igual que la alineación de obras de arte que vaya destacando lo común es empresa ociosa a todas luces cuando de lo que se trata no es de antologías estilísticas o históricas sino de lo que en ellas resulta esencial, así también es impensable que la filosofía del arte se desprenda jamás de sus ideas más puras, como las de lo trágico o lo cómico. Pues esto no son compendios de reglas, sino que son formas ellas mismas, al menos del mismo nivel de densidad y realidad que lo es cualquier drama, aunque en absoluto resulten conmensurables con él. Así que no tienen ninguna pretensión de subsumir cierto número de obras literarias sobre la base de cualesquiera puntos en común. Pues aun cuando no hubiese ni tragedia pura ni puro drama cómico a los que poder llamar tales, estas ideas podrían existir. A ello tiene que ayudar una investigación que en su punto de partida no se ligue a todo aquello que jamás se pueda definir como trágico o cómico, sino que atienda a lo ejemplar, aun a riesgo de no poder atribuir este carácter más que a lo que es un fragmento disperso. Por tanto, no provee de pautas’ a los autores de recensiones. Ni la crítica ni los criterios de una terminología, piedra de toque de la doctrina filosófica de las ideas en arte, se forman aplicando la pauta externa de la comparación, sino antes bien de manera inmanente, gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto. A esto se añade que precisamente las obras significativas, en la medida en que en ellas el género no aparece por vez primera y al tiempo por así decir como ideal, se encuentran fuera de los límites del género. Pues una obra significativa o funda el género como tal o lo supera, y en las perfectas se unen ambas cosas.

En la imposibilidad de un desarrollo deductivo de las formas artísticas, y en la consiguiente desvigorización de la regla como instancia crítica —por más que nunca deje de constituir una instancia de la enseñanza artística—, halla su fundamento un fecundo escepticismo. A éste cabe sin duda compararlo con la profunda toma de aliento del pensamiento tras de la cual puede perderse en lo minúsculo, ya sin rastro de agobio. De lo más minúsculo, en efecto, es de lo que se habla cada vez que la consideración se sumerja en una obra y en la forma del arte para evaluar su contenido. La precipitación con que se suele tratar a las obras, con el mismo manotazo con que se puede escamotear una propiedad ajena, es propia de expertos, no siendo mejor en absoluto que la bonhomía de los lerdos. Para la verdadera contemplación, en cambio, el apartamiento del procedimiento deductivo va ligado a un retorno cada vez más hondo, cada vez más ferviente, a los fenómenos, los cuales nunca corren el peligro de resultar objetos de un asombro turbio, por cuanto su exposición es igualmente la exposición de las ideas, y sólo en ello se salva lo que poseen de individual. Evidentemente, el radicalismo, que privaría a la terminología estética de una porción de sus mejores plasmaciones, reduciendo al silencio a la filosofía del arte, no es para Croce la última palabra. Pues éste más bien dice: «Cuando se niega a las clasificaciones abstractas todo valor retórico, eso no significa negar valor teórico a esa clasificación genética y concreta, que por lo demás no es clasificación', sino que más bien se llama historia[588]». Con esta oscura frase el autor roza, por desgracia sólo de pasada, el núcleo de la doctrina de las ideas. De ello no le permite darse cuenta un psicologismo que, mediante la definición del arte como intuición', arruina su definición del arte en tanto que expresión'. Le queda así excluido hasta qué punto la clasificación que deja definida en calidad de «clasificación genética» coincide con una doctrina de las ideas de las diferentes especies artísticas justamente en el problema del origen. Pues éste, aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el

material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquélla quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y la reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, tal como cree Cohen[589][590], categoría puramente lógica, sino histórica. El hegeliano «Tanto peor para los hechos» es sobradamente conocido. En el fondo, lo que quiere decir es: la intelección de las conexiones esenciales le incumbe al filósofo, y las conexiones esenciales siguen siendo lo que son por más que en el mundo de los hechos no se plasmen puramente. Esta actitud auténticamente idealista paga en consecuencia su seguridad al precio del núcleo de la idea de origen. Pues toda demostración concerniente al origen debe estar dispuesta a la pregunta por la autenticidad de lo mostrado. Si no puede acreditarse como auténtica, el título que porta es ilegítimo. Con esta meditación parece superada, por lo que a los objetos supremos de la filosofía se refiere, la distinción entre la *quaestio juris* y la *quaestio facti*. Esto es indiscutible e inevitable, pero la consecuencia no es, sin embargo, que como momento constitutivo de la esencia quepa adoptar cualquier ‘hecho’ primitivo sin más. Aquí comienza la tarea del investigador, que no podrá tener tal hecho por seguro más que si su más íntima estructura aparece tan esencial que lo revela en calidad de origen. Lo auténtico —ese sello del origen presente en los fenómenos— es objeto de descubrimiento, y de un descubrimiento vinculado de modo único con el reconocimiento. En lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes así como en las manifestaciones obsoletas de una época de decadencia es donde el descubrimiento puede hacerlo salir a la luz. No para construir una unidad a partir de ellas, ni menos para extraer algo común,

asume en sí la idea la serie histórica de sus plasmaciones. Entre la relación de lo individual con la idea y con el concepto no se encuentra ninguna analogía: en el segundo caso lo individual cae bajo el concepto y sigue siendo por tanto lo que era: individualidad; en el primero, en cambio, está en la idea, y así llega a ser lo que no era: se convierte en totalidad. Y ésta es su ‘salvación’ platónica.

La historia filosófica, en cuanto que es la ciencia del origen, es también la forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, hace que surja la configuración de la idea como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido. La exposición de una idea no puede, bajo ninguna circunstancia, considerarse feliz en tanto no se haya recorrido virtualmente el círculo de los extremos en ella posibles. Pero ese recorrido no deja de ser virtual, ya que lo captado en la idea de origen sólo tiene todavía historia en cuanto contenido, ya no en cuanto acontecer que lo afectara. La historia sólo conoce esa idea internamente, y no ya en el sentido ilimitado, sino en el referido al ser esencial, lo cual permite caracterizarla como su prehistoria y su posthistoria. En cuanto signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la posthistoria de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras y las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural[591]. Y si este ser salvado se encuentra establecido en la idea, la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropiamente dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual. Ya no es real pragmáticamente, sino que, en cuanto historia natural, se la ha de leer en el estado perfecto y llegado al reposo, en el estado de la esencialidad. Con lo cual la tendencia que es propia de toda conceptualización filosófica se determina de nuevo en el viejo sentido: establecer el devenir de los fenómenos en su ser. Pues el concepto de ser de la ciencia filosófica no se satisface en el fenómeno, sino solamente en la absorción de su historia. Y es que, por principio, la profundización de la perspectiva histórica en semejantes investigaciones no conoce límites, sea

en lo pasado o en lo por venir, sino que le da la totalidad a la idea. La estructura de ésta, tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada. El ser que ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, dispensa, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación. Cuanto más elevado el orden de las ideas, tanto más perfecta la representación puesta en ellas. Y así puede ser tarea el mundo real en el sentido de que habría que penetrar tan profundamente en todo lo real que en ello se descubriese una interpretación objetiva del mundo. Considerado desde la tarea de semejante inmersión, no parece extraño que el pensador de la monadología fuera el fundador del cálculo infinitesimal. La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo.

La historia de la investigación del Barroco literario alemán confiere al análisis de una de sus formas principales —un análisis que ha de ocuparse no del establecimiento de reglas y tendencias, sino ante todo de la metafísica, aprehendida concretamente y en su plenitud, de dicha forma— una apariencia paradójica. Es sin embargo indudable que entre los múltiples obstáculos con que se ha enfrentado la intelección de la literatura de esa época uno de los más importantes lo constituye la forma torpe aunque significativa que es propia especialmente de su teatro. Pues la forma dramática apela de la manera más resuelta a la resonancia histórica, por más que a la dramática del Barroco dicha resonancia se le ha venido negando. Hasta la fecha actual, la renovación del patrimonio literario alemán que comenzó con el Romanticismo apenas si ha afectado a la literatura del Barroco. Fue antes que nada el drama de Shakespeare el que con su riqueza y libertad logró oscurecer para los escritores románticos las tentativas

alemanas contemporáneas, cuya seriedad resultaba además enteramente extraña al teatro escénico. Por su parte, la naciente filología germánica consideraba sospechosas las tentativas absolutamente impopulares de un funcionariado cultivado. En efecto, a pesar de la importancia que tuvieron los servicios de estos hombres en favor de la causa de la lengua y de la cultura popular, y a pesar de su consciente participación en la formación de una literatura nacional, de hecho su trabajo se encontraba marcado con demasiada claridad por la máxima absolutista «todo para el pueblo, nada a través de él» como para ganarse a los filólogos de la escuela de Grimm[592] y la de Lachmann[593]. Y no es lo que contribuyó en menor medida a la violencia vejatoria de su gesto ese espíritu que les impedía, a ellos que se sujetaban firmemente al esqueleto del drama alemán, recurrir al estrato material de la cultura popular alemana. Ni la leyenda alemana ni la historia alemana desempeñan, en efecto, ningún papel en el drama barroco. Pero tampoco benefició a la investigación del *Trauerspiel* barroco la difusión y hasta superficialización historicista de los estudios germanísticos a lo largo del último tercio del siglo. Aquella esquiva forma le resultaba sin duda inaccesible a una ciencia para la que la crítica estilística y el análisis formal eran disciplinas auxiliares del más ínfimo rango, y además a muy pocos podía inducir a realizar esbozos histórico-biográficos la triste mirada que emitían las fisonomías de esos autores desde unas obras tan mal comprendidas. En cualquier caso, en ninguno de estos dramas resulta posible el hablar de un despliegue libre, o bien lúdico, del ingenio literario. Pues los dramaturgos de la época más bien se sintieron fuertemente ligados a la tarea de crear la forma de un drama secular en general. Y por más que, con frecuencia mediante repeticiones estereotipadas, desde Gryphius[594] a Hallmann[595], abundaran los esfuerzos en este sentido, el drama alemán de la Contrarreforma nunca encontró la forma maleable, dócil a cualquier toque virtuosista, que Calderón le dio al español. En efecto, aquel drama se formó —precisamente por haber surgido de modo necesario de esa época suya— gracias a un esfuerzo sumamente violento, lo que ya por sí sólo indicaría que no hubo ningún genio soberano que le diera su impronta a aquella forma. Y, sin embargo, es en ella donde se halla el centro de gravedad de cada ejemplo del *Trauerspiel* barroco. Lo que ahí pudo captar

cada escritor se encuentra de manera incomparable en deuda con ella, siendo una forma cuya profundidad no se ve perjudicada por la limitación de esos autores. Comprender esto es condición previa al desarrollo de la investigación. Por supuesto que luego continúa siendo imprescindible una consideración que se muestre capaz de elevarse a la intuición de una forma en general en el sentido de que vea en ella algo bien distinto de una abstracción operada en el cuerpo de la obra literaria. La idea de una forma —si se nos permite repetir en parte lo ya dicho— no es algo menos vivo que cualquier obra literaria concreta. Más aún, la forma del *Trauerspiel*, comparada con tentativas individuales del Barroco, es sin duda más rica. Y así como toda forma lingüística, aun la desusada y la aislada, puede ser concebida no sólo como testimonio de quien la plasmó sino como documento de la vida de la lengua y de sus posibilidades en un momento dado, también cada forma artística contiene —y con mucho mayor propiedad que cualquier obra individual— el índice de una determinada configuración del arte objetivamente necesaria. La investigación más antigua se vio privada de esta consideración porque el análisis formal y la historia de las formas escapaban de hecho a su atención. Pero no sólo por eso. Más bien contribuiría a ello una adhesión escasamente crítica a la teoría barroca del drama, que es la teoría de Aristóteles adaptada a las tendencias de la época. Pero en la mayoría de las piezas esta adaptación resultó ser un evidente embrutecimiento. Sin tomarse la molestia de indagar las razones relevantes que determinaron esta variación, se ha estado bien dispuesto a hablar con demasiada ligereza de un distorsionante malentendido, y de ahí a pensar que los dramaturgos de la época no habían hecho en lo esencial sino aplicar principios venerables sin comprenderlos verdaderamente tan sólo había un paso. De este modo, el *Trauerspiel* del Barroco alemán aparecía como mera caricatura de la tragedia antigua. Pues dentro de este esquema se quería encajar sin dificultad aquello que a un gusto refinado se le antojaba extraño, bárbaro incluso, en aquellas obras. Las acciones principales y de Estado distorsionaban sobre el fondo del antiguo drama de los reyes; el engolamiento destruía lo que fue el noble *pâthos* de los helenos, y el sangriento efecto conclusivo desvirtuaba la catástrofe trágica. El *Trauerspiel* se presentaba así como el torpe

renacimiento de la tragedia. De este modo se impuso una nueva clasificación que tenía que frustrar enteramente toda posible visión de dicha forma: considerado como drama del Renacimiento, el *Trauerspiel* aparece afectado en sus rasgos característicos por otros tantos defectos estilísticos. Debido a la autoridad de unos registros temáticos elaborados con un criterio histórico, este inventario estuvo por mucho tiempo sin rectificar. A consecuencia de ello, la muy meritoria obra de Stachel *Séneca y el drama alemán del Renacimiento*[596], que fundó la bibliografía en este campo, se ha visto privada estrictamente de toda comprensión esencial que resulte digna de mención, a la cual tampoco aspira en absoluto. En su trabajo sobre el estilo lírico del siglo XVII, ya puso Strich de manifiesto dicho equívoco, que desde hace tiempo ha paralizado la investigación: «Se suele designar como Renacimiento el estilo propio de la literatura alemana a lo largo del siglo XVII. Pero si por él se entiende algo más que la inesencial imitación del aparato antiguo, este nombre resulta por completo engañoso, siendo tan sólo muestra de la grave falta de orientación en la ciencia de la literatura por lo que a la historia de los estilos se refiere, dado que ese siglo no tenía nada en absoluto del espíritu clásico del Renacimiento. El estilo de su literatura es más bien barroco, por más que uno no piense sólo en el engolamiento y recargamiento, sino que se remonte a los principios más profundos de configuración[597]». Otro error mantenido con asombrosa y constante obstinación en la historia propia del período se conecta con el prejuicio que alimenta la crítica estilística. Con ello nos estamos refiriendo al carácter no escénico, supuestamente, de esta dramaturgia. Quizá no sea ésta la primera vez que la perplejidad ante un insólito escenario lleva a pensar que éste no existió, y que obras semejantes nunca funcionaron en la práctica, siendo rechazadas por la escena. En todo caso, en la interpretación de Séneca se encuentran algunas controversias que se asemejan notablemente en esto a las discusiones a propósito del drama barroco. Sea como fuere, por lo que al Barroco se refiere se ha refutado aquella fábula centenaria, transmitida de A. W. Schlegel[598] a Lamprecht[599][600], según la cual su teatro estaba destinado a la lectura. Pero donde lo teatral logra expresarse a través de una fuerza particular es precisamente en los sucesos violentos, que provocan el placer del espectador. Incluso la teoría subraya

en determinadas ocasiones los efectos escénicos, y la sentencia de Horacio «*Et prodesse volunt et delectare poetae*[601]» plantea a la poética de Buchner[602] la pregunta de cómo es concebible esto último respecto al *Trauerspiel*; a la cual contesta de este modo: no por su contenido, pero sí por la forma de su presentación teatral[603].

La investigación, que se encontraba con prejuicios tan múltiples ante este teatro, al intentar realizar un homenaje objetivo —lo cual, parabién o para mal, tenía que resultarle extraño al asunto— no hizo sino aumentar la confusión a la que ahora se debe enfrentar de entrada toda reflexión a ese respecto. En efecto, no cabe tener por posible que se pudiera pensar que de lo que se trataba era de demostrar la coincidencia del efecto del *Trauerspiel* barroco con los efectos de temor, tanto como de compasión, que Aristóteles considera efecto de la tragedia, para concluir en consecuencia que se trata de auténtica tragedia, por más que a Aristóteles nunca se le ocurriera afirmar que sólo las tragedias pudieran provocar compasión y temor. Uno de los primeros autores mencionados hizo la siguiente observación, sumamente grotesca: «Gracias a sus estudios, Lohenstein[604] llegó a vivir hasta tal punto en un mundo pasado que se olvidó del suyo, y por su expresión, pensamiento y sentimientos habría sido mejor comprendido por un público antiguo que por el de su tiempo[605]». Pero más apremiante que refutar tal extravagancia sea quizá la urgencia de señalar que una forma artística nunca puede ser determinada en función de sus efectos: «¡La eterna exigencia indispensable es la perfección de la obra de arte en sí misma! ¡Lástima que Aristóteles, que tenía ante sí lo más perfecto, se pusiese a pensar en el efecto!»[606]. Eso dice Goethe. Poco importa si Aristóteles está absolutamente a salvo de la sospecha de la que Goethe lo defiende: uno de los apremiantes requisitos en cuanto al método de debate sobre teatro, desde el punto de vista de la filosofía del arte, lo constituye el que de éste se excluya por completo el efecto psicológico por él definido. En este sentido explica Wilamowitz-Moellendorff[607]: «debería entenderse que la *κάθαρσιζ*[608] nunca puede ser específicamente determinante del drama, e incluso en el caso de que se quisiera admitir como específicamente

constitutivos los afectos a cuyo través opera el drama, la desdichada pareja formada por el temor y la compasión aún seguirían siendo entera y totalmente insuficientes[609]». Aún más desafortunado y más frecuente que el intento de salvar el *Trauerspiel* con Aristóteles resulta ese tipo de ‘homenaje’ que con los más banales *aperçus* pretende haber demostrado la ‘necesidad’ de este teatro, y con ella otra cosa que no suele estar claro si se trata del valor positivo o, al contrario, de la precariedad propia de cualquier valoración. Con toda evidencia, en el terreno de la historia la cuestión de la necesidad de sus manifestaciones siempre es apriórico. El falso término ornamental de necesidad’, con el que a menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, brilla en muchos colores. No sólo se refiere a una necesidad histórica, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la subjetiva de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda. Pero también, al tiempo, resulta evidente que con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor. No otra cosa sucede con la ‘necesidad’ que concibe las obras y las formas como fases previas del desarrollo ulterior dentro de un contexto problemático. «Quizá su concepto de la naturaleza y su visión del arte estén destruidos y arruinados para siempre; lo que sigue floreciendo inmarchitable, incorrompible e imperecedero son, primero, los descubrimientos materiales, y luego, aún más, los hallazgos técnicos que corresponden al siglo XVII[610]». Así rescata todavía la exposición más reciente a la literatura de dicho período reduciéndola a la condición de mero medio. La ‘necesidad’[611] de los homenajes se sitúa en una esfera plagada de equívocos, y si aún consigue dar el pego es debido al único concepto de necesidad estéticamente relevante: aquel en que Novalis piensa cuando habla de la aprioridad de las obras de arte como la necesidad de ser ahí que ellas comportan. Pero salta a la vista que ésta únicamente se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico. Por el contrario, el homenaje’ timorato se le sustrae decididamente, y en uno así se queda a fin de cuentas el reciente intento realizado por Gysarz[612]. Si a los estudios anteriores se les escapaban los motivos para adoptar un enfoque totalmente distinto, lo que en éste sorprende es cómo ideas valiosas y observaciones precisas no llegan a producir mejores frutos debido al sistema de la poética

clasicista al que están conscientemente referidas. En último término, no nos habla aquí tanto la consabida ‘salvación’ clásica como un nada pertinente ofrecimiento de disculpas. En obras más antiguas se suele encontrar en este punto la Guerra de los Treinta Años. De todos los deslices que se encontraban censurables en estas formas ella aparece como responsable. «Ge sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux et pour des bourreaux. Mais c’est ce qu’il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de luttes sanglantes, ils trouvaint ces scènes naturelles; c’était le tableau de leurs moeurs qu’on leur offrait. Aussi goûtèrent-ils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert[613] [614]».

De este modo es cómo, a finales de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*. El sincretismo propio del enfoque de la historia cultural, de la historia literaria y de la biografía, con que se intentó sustituir la reflexión desde el punto de vista de la filosofía del arte tiene en el caso de la investigación más reciente un equivalente estructural más inofensivo. Lo mismo que un enfermo bajo los efectos de la fiebre reelabora en las acuciantes representaciones del delirio todas las palabras que percibe, así también el espíritu del tiempo recurre a documentos de mundos espirituales que le son cronológica o espacialmente remotos para arrebatárselos e incorporarlos brutalmente a sus egocéntricas fantasías. Sin embargo, ésta es su marca más característica: no se podría hallar ningún nuevo estilo ni ninguna civilización desconocida que, con toda evidencia, no hablara enseguida a la sensibilidad de los contemporáneos. A esta funesta sugestionabilidad patológica, merced a la cual el historiador trata de ocupar subrepticiamente, por ‘sustitución’[615] 1251, el puesto que corresponde al creador, como si él, justamente por haberla hecho, fuera también intérprete de su obra, se le ha dado el nombre de empatía’, donde lo que es mera curiosidad cobra un insolente atrevimiento cubriéndose con el manto del método. En dicha incursión, la falta de autonomía de la generación actual ha sucumbido la mayor parte de las veces a la imponente pujanza con que el Barroco le sale al encuentro.

Hasta ahora tan sólo en un número mínimo de casos la reevaluación que provocó la irrupción del expresionismo —aunque no sin influencias de la poética de la escuela de George[616]— ha llevado a una auténtica comprensión, reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo[617]. Pero la validez de los viejos prejuicios se encuentra actualmente vacilando. Ciertas llamativas analogías con la situación actual que afecta a las letras alemanas han incitado una y otra vez a una inmersión; y ésta, aunque la mayoría de las veces haya resultado sentimental, se orienta positivamente en el Barroco. Ya en 1904, un historiador de la literatura de esa época exponía lo siguiente: «Me… parece como si desde hace doscientos años la sensibilidad artística de ningún período estuviera en el fondo tan emparentada con la sensibilidad artística de nuestros días como la literatura barroca del siglo XVII cuando estaba en busca de su estilo. Interiormente vacíos o convulsionados en lo más profundo, exteriormente absorbidos por problemas técnicamente formales que en principio parecían tener poco que ver con las cuestiones existenciales de la época, así fueron la mayoría de los escritores barrocos, y, hasta donde alcanza nuestra vista, semejantes a ellos son al menos los escritores de nuestro tiempo cuya producción dejará huella[618]». La opinión tímida y escueta que queda recogida en estas frases se ha ido confirmando desde entonces en un sentido muchísimo más amplio. En 1915 *Las troyanas* de Werfel[619] aparecieron como inauguración del drama expresionista. Y no por casualidad se encuentran los mismos temas en la obra de Opitz[620] que se halla al comienzo del drama barroco. En ambas obras preocuparon a los autores el portavoz y la resonancia del lamento. Y para ello en ninguno de ambos casos fueron necesarios unos amplios desarrollos artísticos, sino más bien una versificación que se halla modelada sobre el recitativo dramático. Sobre todo en lo lingüístico es donde salta a la vista la analogía entre los esfuerzos de entonces con los del pasado más reciente, e incluso con los actuales. Peculiar de unos y otros es sin duda la exageración. Las obras de estas dos literaturas no han nacido tanto de una existencia común como del hecho de que del modo más violento tratan de disimular el déficit de productos válidos en el terreno de las letras. Pues, de igual modo que en el expresionismo, la del Barroco es sin duda una época no tanto de práctica

artística propiamente dicha como de voluntad artística inquebrantable. Así sucede siempre en los llamados períodos de decadencia, en los que la realidad suprema del arte es la obra cerrada y aislada. Y sucede que a veces la obra redonda se encuentra únicamente al alcance de epígonos. Son épocas de decadencia' de las artes, a saber, épocas de su voluntad'. Por eso descubrió Riegl[621] dicho término precisamente a propósito del último arte del Imperio Romano. Sin duda, a la voluntad sólo le resulta accesible la forma, pero nunca la obra singular lograda. Y es en esa misma voluntad donde se fundamenta la actualidad del Barroco, tras el derrumbamiento de la cultura clasicista alemana. A ello se añade el empeño en un estilo rústico en el lenguaje que lo hiciera aparecer a la altura de la pujanza de los acontecimientos históricos. No es de hoy la práctica consistente en comprimir en un bloque, con el sustantivo, adjetivos que no conocen ningún uso adverbial. '*Großtanz*'[622] y '*Großgedicht*'[623] (es decir, 'epopeya') son vocablos barrocos. Los neologismos se encuentran por doquier. Pero hoy como entonces muchos de ellos traducen el intento de hallar un nuevo *pâthos*. Los escritores trataban de apoderarse, cada uno personalmente, de la más íntima capacidad imaginativa de la que brota la determinada, y sin embargo delicada, metafórica del lenguaje. Se buscaba una reputación no tanto con discursos analógicos como con palabras analógicas, como si el propósito inmediato de aquella invención literaria verbal fuera directamente la creación lingüística. Los traductores barrocos gustaban de las plasmaciones más violentas, lo mismo que hoy en día las encontramos sobre todo como arcaísmos en los que uno cree asegurarse las fuentes de la vida del lenguaje. Esta violencia es siempre el signo propio de una producción en la que del conflicto de fuerzas desencadenadas apenas cabe extraer una expresión articulada del verdadero contenido. Con tal desgarramiento, el presente refleja ciertos aspectos de la concepción barroca del espíritu hasta en los detalles de la práctica artística. A la novela política, a la cual entonces como hoy se dedicaban autores distinguidos, se contraponen hoy día las declaraciones pacifistas de los literatos a favor de la *simple life*, de la bondad natural del hombre, como entonces el teatro pastoril. Y además, a los literatos, cuya existencia se desenvuelve como siempre en una esfera que se halla separada de la población activa, los

consume de nuevo una ambición que sin duda alguna los escritores de entonces satisficieron mejor que los actuales. Pues hombres como Opitz, Gryphius y Lohenstein consiguieron prestar de vez en cuando servicios generosamente retribuidos en los asuntos políticos. Ahí encuentra su límite este paralelismo. El literato barroco se sentía permanentemente vinculado al ideal de un régimen absolutista como el que apoyaba la Iglesia de las dos confesiones. La actitud de sus actuales herederos es, si no revolucionaria y hostil al Estado, sí determinada por la ausencia de toda idea de Estado. Pero más allá de diversas analogías, no se debe olvidar una gran diferencia: en la Alemania del siglo XVII la literatura, por poca atención que le prestara la nación, contribuyó a su renacimiento de manera muy significativa. En cambio, los veinte años de letras alemanas a los que se ha hecho referencia para explicar el renovado interés que muestran por la época, definen sin duda una decadencia, por inaugural y fructífera que sea.

De aquí que resulte tanto más fuerte la impresión que ahora puede justamente producir la plasmación, emprendida con recursos artísticos extravagantes, de tendencias análogas en el Barroco alemán. Ante una literatura que mediante el despliegue de su técnica, la uniforme abundancia de sus producciones y la vehemencia de sus juicios de valor trataba en cierto modo de reducir al silencio a la posteridad y a sus contemporáneos, se ha de acentuar la necesidad de una actitud soberana, tal como lo exige la exposición de una idea de forma. E incluso entonces no se ha de desdeñar el peligro de acabar precipitado desde las alturas del conocimiento a las inmensas profundidades del talante barroco. En los improvisados intentos de hacer presente el sentido de esta época, se reproduce una y otra vez la característica sensación de vértigo que causa el espectáculo de su espiritualidad mientras gira entre contradicciones. «Hasta las más íntimas inflexiones del Barroco, hasta sus más ínfimos detalles —y quizá precisamente éstos—, son sin duda antitéticos[624]». Solamente un análisis distanciado, y además uno que en principio renuncie a la contemplación de la totalidad, puede conducir al espíritu, mediante un adiestramiento de carácter en cierto grado ascético, a la firmeza que le permita conservar el

completo dominio de sí mismo ante el espectáculo de aquel panorama. Y es el curso de dicho adiestramiento lo que aquí se debía describir.

TRAUERSPIEL Y TRAGEDIA

Der ersten Handlung. Erster Eintritt. Heinrich. Isabelle. Der Schauplatz ist der Königl. Saal. Heinrich. Ich bin König. Isabelle. Ich bin Königin. Heinrich. Ich han undwill. Isabelle. Ihr könt nicht und must nicht wollen. Heinrich. Werwill mirs wehren? Isabelle. Mein Verboth. Heinrich. Ich bin König. Isabelle. Ihrseyd mein Sohn. Heinrich. Ehre ich euch schön als Mutter / so müsset ihrdoch wissen / das ihr nur Stiefmutter seyd. Ich will sie haben. Isabelle. Ihr sollt sie nicht haben. Heinrich. Ich sage: Ich will sie haben / die Ernelinde[625].

FILIDOR[626]: *Ernelinde Oder Die Viermahl Braut*

La necesaria orientación hacia lo extremo, que en las investigaciones filosóficas constituye la norma de formación de los conceptos, tiene un doble significado para la exposición del origen del *Trauerspiel* barroco alemán. En primer lugar, impulsa a la indagación a tener en cuenta imparcialmente el material en toda su amplitud. Ante la producción dramática, no demasiado abundante por lo demás, su objetivo no debe

consistir en el intento de buscar en ella, tal como lo haría con todo derecho la historia de la literatura, escuelas y períodos creativos, o estratos en cada una de las obras. Más bien se deberá dejar guiar en todo momento por la hipótesis de que lo que aparece disperso y difuso se encontrará ligado en los conceptos adecuados como los elementos de una síntesis. En este sentido, no valorará menos los documentos de los escritores menores, en cuyas obras es frecuente lo más extravagante, que los de los más grandes escritores. Porque una cosa es encarnar una forma y otra plasmarla. Si lo primero es cosa de los escritores elegidos, lo segundo a menudo se produce de manera singularmente destacada en las esforzadas tentativas de los que son más débiles. La forma misma, cuya vida no es idéntica a la obra por ella determinada, es más, cuya plasmación puede ser inversamente proporcional a la perfección de una obra literaria, salta a la vista más precisamente en el enjuto cuerpo de la obra pobre, como su esqueleto en cierto modo. En segundo lugar, el estudio de los extremos implica respeto a la teoría barroca del drama. La honestidad de los teóricos a la hora de formular sus prescripciones es un rasgo que resulta particularmente atractivo en esta literatura, y sus reglas son extremas ya por el mismo hecho de presentarse como más o menos imperativas. Así pues, las excentricidades de este drama remiten en gran parte a las poéticas, y, como incluso los escasos patrones de sus fábulas se quieren derivados de teoremas, los manuales de los autores se nos muestran como fuentes imprescindibles para el análisis. Si aquéllos fuesen críticos en el sentido moderno, su testimonio sería menos relevante. Así, la vuelta a ellos no nos la exige solamente el objeto, sino que lo justifica de modo concreto el estado de la investigación, la cual, hasta los tiempos más recientes, ha estado frenada por los prejuicios de la clasificación estilística y el enjuiciamiento estético. El descubrimiento del Barroco literario se ha producido tan tardíamente y bajo unos auspicios tan equívocos porque a una periodización demasiado cómoda le encanta extraer de los tratados de tiempos pasados sus características y datos. Por ello mismo, como en Alemania no ha sido en ninguna parte manifiesta la existencia de un Barroco literario —incluso para las artes plásticas, la expresión no se encuentra hasta alcanzar el siglo XVIII—, y como la proclamación clara, fuerte, polémica no interesaba a unos literatos que

tenían por modelo un tono áulico, tampoco más tarde se encabezó ya con ningún título especial esta página de la historia de la literatura alemana. «La completa ausencia de sentido polémico es característica agudamente distintiva del Barroco en su conjunto. Aun cuando siga su propia voz, cada autor trata de mantener tanto como sea posible la apariencia de que marcha siguiendo el camino de amados maestros y de autoridades consagradas[627]». A este respecto, no debe llamarnos a engaño el creciente interés en la disputa poética que se suscitó contemporáneamente con las correspondientes pasiones a propósito de las academias romanas de pintura[628]. Así, la poética se movió en variaciones de los *Poetices libri septem*[629] de Julio César Escalígero[630], aparecidos en 15 61. Sin duda, los esquemas clasicistas resultaron en este asunto dominantes: «Gryphius es el viejo maestro incontestado, el Sófocles alemán, tras el cual Lohenstein ocuparía el lugar secundario de un Séneca alemán, y sólo con restricciones es posible colocar junto a ellos a Hallmann, que equivale al Esquilo alemán[631]». Por lo demás, en los dramas resulta innegable que algo corresponde a una fachada renacentista de las poéticas. Como anticipación cabe señalar que su originalidad estilística es incomparablemente mayor en los detalles que en todo su conjunto. Por lo que a éste respecta, como subraya Lamprecht[632], le son de hecho propias una cierta pesadez y, pese a todo, una sencillez en la acción que nos recuerda de lejos al teatro burgués del Renacimiento alemán. Sin embargo, a la luz de una crítica estilística seria, que no se permita tomar en consideración el todo más que en la medida en que se encuentra determinado por el detalle, los rasgos extraños al Renacimiento, por no decir barrocos, desde el lenguaje y el comportamiento de los actores hasta la escenografía y la elección de los temas, surgen por todas partes. Al mismo tiempo, resulta esclarecedor, y así se mostrará, que se ponga el acento en los textos tradicionales de la poética que posibilitan la interpretación barroca, e incluso cómo la fidelidad a ellos sirvió mejor a las intenciones barrocas que la práctica de la rebelión. La voluntad de Clasicismo había sido casi el único rasgo propio del Renacimiento genuino —y, no obstante, es notable hasta qué punto lo sobrepasó por su violencia, incluso por su implacabilidad—, es decir, de una literatura que, casi sin mediación, se vio enfrentada a tareas formales

para las que no estaba adiestrada. Sin tener en cuenta lo conseguido en el caso singular, cada intento, al aproximarse a la forma antigua, tenía que disponer mediante la violencia al empeño de una configuración sumamente barroca. El desinterés de la ciencia de la literatura por el análisis estilístico de tales intentos cabe explicarlo por el veredicto que ella misma pronunció sobre la época del engolamiento, la corrupción lingüística y la poesía erudita. En la medida en que ha intentado moderarlo mediante la ponderación de que la escuela aristotélica de dramaturgia había sido a fin de cuentas un estadio transitorio necesario para la literatura renacentista de Alemania, opuso a un prejuicio otro segundo. Y ambos están de hecho conectados, porque la tesis sobre la forma renacentista del drama alemán en el siglo XVII se apoya en el aristotelismo de los teóricos. Ya se ha señalado hasta qué punto las definiciones aristotélicas se opusieron con efecto paralizante al ejercicio de la reflexión sobre el valor de los dramas. Más lo que aquí se ha de resaltar es el hecho de que con el término que lo define como ‘tragedia del Renacimiento’ se está sobrevalorando la influencia de la doctrina aristotélica sobre el drama Barroco.

En efecto, la historia del drama alemán moderno no conoce ningún otro período en el que los temas de los trágicos antiguos hayan sido menos influyentes. Basta con eso para desmentir la presunta hegemonía de Aristóteles. Para su comprensión faltaba todo, y la voluntad no lo que menos. Pues en el griego evidentemente no se estaba buscando una instrucción de seria índole técnica y temática como la que en cambio desde Gryphius fue recibida una y otra vez ante todo del modelo del Clasicismo holandés y del teatro de los jesuitas. Porque lo esencial era afirmar, mediante el reconocimiento de su autoridad, el contacto con la poética renacentista de Escalígero y con ello la legitimidad de los propios empeños. Además, a mediados del siglo XVII, la poética aristotélica no era todavía el sencillo e imponente aparato de dogmas al que se opuso Lessing. Trissino[633], primer comentarista de la *Poética*, se refiere ante todo a la unidad de acción como complemento de la de tiempo: porque, en efecto, la unidad de tiempo sólo posee un valor estético cuando también comporta la

de acción. A estas unidades se atuvieron Gryphius y Lohenstein, por más que la de acción fuera discutible en *Papiniano*[634]. Con este hecho aislado se cierra el inventario de sus rasgos determinados por la enseñanza de Aristóteles. La teoría imperante por entonces no concede significado más preciso a la unidad de tiempo. En cuanto a la de Harsdörffer[635], que por lo demás no se aparta de la tradición, considera aceptable todavía una acción de cuatro a cinco días. La unidad de lugar, por su parte, que tan sólo a partir de Castelvetro[636] va a aparecer en el debate, en nada cuenta para el *Trauerspiel* barroco, mientras que tampoco la conoce el teatro de los jesuitas. Pero aún de más fuerza probatoria es la indiferencia de los manuales frente a la teoría aristotélica del efecto trágico. No es que esta parte de la *Poética*, que lleva inscrito en la frente con mucha más claridad que todo el resto lo determinado por el carácter cúltico del teatro griego, tuviera que ser accesible especialmente a la comprensión del siglo XVII. Sin embargo, cuanto más imposible se mostrara la penetración en esta doctrina, en la que influía la teoría de la purificación conseguida a través de los misterios, tanto más libre margen habría tenido la interpretación, que es tan pobre en contenido intelectual como contundente en la distorsión de lo que fue la intención antigua. Así, el temor y la compasión no los concibe como participación en el íntegro todo de la acción, sino solamente en el destino que corren las figuras destacadas. El fin del malvado produce temor, compasión en cambio el del héroe piadoso. Pero incluso esta definición le parece a Birken[637] todavía demasiado clásica, y como meta de los *Trauerspiele* sustituye el temor y la compasión por la directa glorificación de Dios y la edificación de los conciudadanos. «Nosotros los cristianos, / igual que en todas nuestras ocupaciones, / al escribir y representar las que son nuestras obras de teatro, debemos tener el único propósito / de honrar con ello a Dios / y al tiempo enseñar el bien al prójimo[638]». El *Trauerspiel* debe en consecuencia fortalecer la virtud de sus espectadores. Y si existía una que fuera obligatoria para sus héroes y edificante para su público, ésa es la antigua *απάθεια*[639]. La unión de la ética estoica con la teoría de la nueva tragedia se llevó a cabo en Holanda, donde Lipsio[640] había señalado que el *έλεος*[641] aristotélico había que entenderlo solamente como un

impulso activo que estaba destinado a mitigar el dolor por los sufrimientos y aflicciones ajenos, pero no como desmoronamiento patológico ante el espectáculo de un destino pavoroso; por tanto, no como *pusillammitas* sino sólo como *misericordia*[642]. No cabe duda de que tales glosas son esencialmente ajenas a la descripción que Aristóteles nos ofrece de la contemplación de las tragedias. Así pues, lo único que daba motivo para que la crítica relacionara una y otra vez el nuevo *Trauerspiel* con la antigua tragedia de los griegos es el hecho de que su héroe sea un rey. Y por eso la exploración de su especificidad no puede partir de nada más adecuado al asunto que de la célebre definición de Opitz, expresada en el lenguaje característico del *Trauerspiel* mismo.

«La tragedia es igual en majestad al poema heroico, / salvo que rara vez tolera / que se introduzcan personajes de baja condición o cosas malas: porque sólo de la voluntad real, / de asesinatos, / de desesperaciones, / de infanticidios y parricidios, / de incendios, / de incestos, / de guerras y levantamientos, / de lamentos, / de gemidos, / de suspiros y de cosas semejantes trata[643]». Es posible que en principio esta definición no le merezca a la estética moderna una valoración demasiado alta dado que tan sólo parece ser una circunscripción del temario trágico. Así pues, nunca se la ha tenido por significativa, por más que ésa sea, sin embargo, una apariencia engañosa. Porque Opitz no dice —en su tiempo eso era evidente — que los sucesos mencionados no sean tanto el material como el núcleo del arte en el *Trauerspiel*. El contenido de éste, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaba aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el *status* trágico a las *dramatis personae* no es el estamento — la monarquía absoluta—, sino la época prehistórica de su existencia —el pasado heroico—. Al modo de ver de Opitz, lo que define al monarca como personaje principal del *Trauerspiel* no es el enfrentamiento con Dios y el destino, la actualización de un pasado inmemorial que contiene la clave de una población viva, sino la consagración de las virtudes principescas, la representación de los vicios principescos, la comprensión de la actividad

diplomática y, en fin, la destreza en las maquinaciones políticas. En cuanto primer exponente de la historia, el soberano llega casi con ello a pasar por su verdadera encarnación. De modo primitivo, en la poética se pone profusamente en palabras la participación en el curso actual de la historia del mundo: «Quien quiera escribir tragedias», se lee en *La diversión más noble de todas*, que es la obra de Rist[644], «deberá en las crónicas y libros de historia, ya sean antiguos como modernos, / estar muy bien versado, / debe los asuntos del mundo y del Estado, / en chanto aquello en que consiste la *política* propiamente dicha, / conocerlos a fondo… saber / cuál es el ánimo de un rey o de un príncipe / tanto en tiempos de guerra como de paz, / cómo gobernar una tierra y a las gentes, / mantenerse en el poder, / evitar enteramente los consejos funestos, / qué habrá que hacer para tomar el mando, / cuándo hay que hacerse con el poder, / cuándo expulsar a los demás, / e incluso quitárselos de en medio. En suma, / el arte de gobernar tan bien / deberá entenderlo como su lengua materna[645]». Se creía por tanto que, en el decurso histórico, ya se estaba tocando el *Trauerspiel* con las manos; así, nada más era menester que encontrar las palabras. E incluso en este proceso uno no quería sentirse libre. Aunque entre los autores barrocos de *Trauerspiele* Haugwitz[646] haya sido el menos dotado, e incluso el único realmente no dotado, sería desconocer la técnica del *Trauerspiel* atribuir a una falta de talento una declaración que realiza en las notas a *María Estuardo*. Allí se queja de que, durante la composición de la obra, sólo dispuso de una fuente —*La gran sala fúnebre* de Franciscus Erasmus—, de manera que «tuvo que atenerse demasiado a las palabras del traductor de Franciscus[647]». En Lohenstein la misma actitud conduce a la abundante proliferación de las notas, cuya extensión rivaliza con la de los dramas; y en Gryphius, también en esto superior en espíritu y expresión, conduce a estas palabras en la conclusión de sus notas a *Papiniano*: «Y así hasta aquí por esta vez. Pero ¿para qué tanto? Para los doctos, esto se escribe en vano; para los indoctos, es demasiado poco[648]». Como el calificativo de trágico’ hoy en día, así también —y con más razonen el siglo XVII la palabra *Trauerspiel* se aplicaba tanto al drama como al mismo acontecer histórico. Hasta el estilo muestra lo muy cerca que ambos se encontraban para la consciencia contemporánea. Lo que en las obras de

teatro se suele repudiar como bombástico no se podría describir mejor en muchos casos que con las palabras con las cuales caracteriza Erdmannsdörffer[649] el tono de las fuentes históricas en aquellas décadas: «En la totalidad de los textos que hablan de la guerra y sus desastres se advierte un exceso de gimoteantes lamentaciones convertido en amaneramiento constante; se convirtió en común generalmente un modo de expresión que, por así decir, de manera constante se retorcía las manos. Mientras que la miseria, por grande que fuera, tenía sus altibajos, para su descripción la literatura de aquel tiempo casi no conoce los matices[650]». La consecuencia radical de la asimilación de la escena teatral a la histórica habría consistido en que el agente del proceso histórico hubiera sido el primero en sentir la llamada de la literatura. Así comienza, pues, Opitz el prólogo a *Las troyanas*: «Componer *Trauerspiele* fue en tiempos pasados de emperadores / ocupación, de grandes héroes y de sabios. De entre ellos Julio César se propuso en su juventud un *Edipo*, / Augusto un *Aquiles y Ayax*, / Mecenas un *Prometeo*, / Casio Severo Parmense un *Pomponio Segundo*, / y Nerón y otros más cosas parecidas[651]». Klai[652] sigue a Opitz y sostiene que «no sería difícil demostrar cómo incluso tan sólo los emperadores, príncipes, grandes héroes y sabios se han ocupado en la escritura de *Trauerspiele*, y no la gente baja[653]». Sin tener que llegar a tal extremo, Harsdorffer, amigo y maestro de Klai, en un esquematismo algo nebuloso de correspondencias entre estamento y forma —a cuyo través se puede pensar tanto en el objeto como en el lector, tanto en el actor como en el autor—, asignaba, entre los estamentos, al campesino el drama pastoril, al burgués la comedia, y al principesco, sin embargo, el *trauerspiel* junto a la novela. Pero la consecuencia inversa de estas teorías aún resultaba mucho más grotesca. Pues las intrigas políticas interfirieron de hecho en el seno del conflicto literario; así Hunold[654] y Wernicke[655] se acusan mutuamente el uno al otro ante los reyes de España y de Inglaterra.

Es el soberano quien representa a la historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como un cetro. Esta concepción es todo lo contrario a una licencia de los hombres de teatro. Se basa en ciertas ideas políticas. En

una última confrontación con las doctrinas jurídicas de la Edad Media, a lo largo del siglo XVII se iría formando un nuevo concepto de soberanía. El centro de esta disputa lo ocupaba el viejo caso escolástico del tiranicidio. Entre las clases de tirano que distinguía la antigua teoría política, la del usurpador ha sido especialmente controvertida desde siempre. La Iglesia había renunciado a defenderlo, pero la discusión pasó a la cuestión de si la señal para eliminarlo debía partir del pueblo, del pretendiente que fuera su rival o bien únicamente de la curia. La postura de la Iglesia no había perdido actualidad; precisamente, en un siglo de luchas religiosas, el clero se aferraba a una doctrina que le proporcionaba algunas armas contra los príncipes hostiles. Pues el protestantismo rechazaba esas pretensiones teocráticas, y con ocasión del asesinato de Enrique IV de Francia[656] no dejó de denunciar las consecuencias de esta doctrina. Por fin, con la aparición de los artículos galicanos en el año 1682[657] cayó la última posición de la doctrina política teocrática; la absoluta inmunidad del soberano se había defendido victoriosamente ante la curia. Esta doctrina extrema del poder del príncipe fue en sus orígenes —pese al agrupamiento en torno a ella de los partidos contrarreformistas— más ingeniosa y más profunda que su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo[658]. Quien manda está destinado de antemano a detentar dictatorialmente el poder durante el estado de excepción, cuando la guerra, la rebelión u otras catástrofes así lo provoquen. Esta tesis es contrarreformista. De la rica sensibilidad del Renacimiento se emancipan sus aspectos despótico-mundanos para desarrollar el ideal de una plena estabilización, de una restauración tanto eclesial como estatal con todas las consecuencias necesarias. Y una de éstas era la exigencia de establecer un *status* de los príncipes cuya posición constitucional garantice la continuidad de esa floreciente esencia común en las armas y las ciencias, así como en las artes y la Iglesia. En el modo de pensar teológico-jurídico tan característico del siglo[659] se expresa la exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más

acá. Pues a éste la idea de catástrofe se le antoja cabalmente antitética del ideal histórico de la restauración. Y sobre esta antítesis se acuña la teoría del estado de excepción. Así pues, no sólo hay que referirse a la mayor estabilidad de las relaciones políticas en el siglo XVIII si se quiere explicar cómo «la consciencia viva del significado del caso excepcional que domina en el derecho natural del siglo XVII[660]» desaparece en el siguiente siglo. A saber, si «para Kant… el derecho de necesidad ya no [era] derecho en absoluto[661]», ello tiene que ver con su racionalismo teológico. El hombre religioso del Barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebata una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia. Al mismo estado de cosas, sólo que transpuesto, se refiere la comprensión de que el naturalismo barroco es «el arte de las mínimas distancias… En cualquier caso, el recurso naturalista sirve a su acortamiento… Para volver rápidamente y con tanta mayor seguridad a la sublimidad de la forma y las antesalas de lo metafísico se busca el contrapeso en la esfera de la más vivida actualidad objetual[662]». Las formas exaltadas del bizantinismo barroco tampoco niegan, pues, la tensión existente entre el mundo y la trascendencia. Parecen siempre inquietas, y el emanatismo saturado les resulta extraño. Así, en el prólogo a las *Cartas heroicas* se dice lo siguiente: «Cómo me consuela, pues, vivir confiado / en que mi osadía / al atreverme a revivir emociones amorosas hace tiempo extinguidas de varias casas ilustres / a las que yo humildemente honro / y a las que, si no fuera contra Dios, / estoy dispuesto a adorar, / no será vista con demasiada hostilidad[663]». Insuperable Birken: cuanto más altas se encuentran las personas, tanto mejor se realiza su elogio, «según primeramente es debido a Dios y a los piadosos dioses de la tierra[664]». ¿No es esto una réplica pequeñoburguesa de los cortejos reales pintados por

Rubens? «El príncipe aparece en ellos no sólo como el héroe de un triunfo antiguo, sino que, al mismo tiempo, se le pone en contacto inmediato y directo con seres divinos, siendo por ellos servido y festejado: así participa él mismo de lo que es una divinización. Figuras terrenales y celestiales se mezclan en su séquito y se subordinan a la misma idea de glorificarlo». Pero esta idea no deja de ser pagana. Ni el monarca ni el mártir escapan en el *Trauerspiel* a la inmanencia. A la hipérbole teológica se añade además una argumentación cosmológica muy en boga. La comparación del príncipe con el sol atraviesa la literatura de la época en repeticiones incontables. Se alude con ello sobre todo a la unicidad de su instancia decisoria. «Quien a alguien en el trono / a su lado sienta, merece / que corona / y púrpura le quiten. Un solo príncipe y un solo sol / hay en el universo y en el reino**[665]**». «El cielo sólo puede tolerar un sol, / y ni el trono ni el tálamo nupcial pueden dos disfrutarlo**[666]**», dice la Ambición en la *Mariana* de Hallmann. Con qué facilidad la ulterior exégesis de esta metafórica pasaba de la fijación jurídica de la soberanía interior al ideal desmesurado de la soberanía universal, el cual se correspondía con la pasión teocrática barroca tanto como era incompatible con su razón política, según lo enseña un pasaje muy notable del *Compendio de un príncipe político-cristiano representado en ciento un emblemas* de Saavedra Fajardo**[667]**. Allí, a propósito de un grabado alegórico donde se representa un eclipse de sol provisto con el lema «*Presentia nocet*» *(sc. lunae)***[668]**, se explica que los príncipes han de evitar la mutua cercanía. «Conservan los príncipes amistad entre sí por medio de ministros y de cartas. Mas, si llegan a comunicarse, nacen luego de las vistas sombras de sospecha y disgustos, porque nunca halla el uno en el otro lo que antes se prometía, ni se mide cada uno con lo que le toca, no habiendo quien no pretenda más de lo que se le debe. Un duelo son las vistas de dos príncipes, en que se batalla con las ceremonias, procurando cada uno preceder y salir vencedor del otro**[669]**».

Se recurría con abierta preferencia a la historia de Oriente, en donde el poder imperial absoluto llegaría a tener una pujanza nunca conocida en Occidente. Así, Gryphius recurrirá en *Catalina* al sha de Persia y

Lohenstein al sultanato en el primero y el último de sus dramas. Pero el papel principal lo desempeña el Imperio Bizantino, que estaba fundamentado teocráticamente. Entonces empezó «el descubrimiento y la investigación sistemáticos de la literatura bizantina… con las grandes ediciones de los historiadores bizantinos, que… bajo los auspicios de Luis XIV fueron preparadas por eruditos franceses como Du Cange[670], Combefis[671], Maltrait[672] y otros[673]». Estos historiadores, y sobre todo Cedrenus[674] y Zonaras[675], fueron muy leídos, quizá no sólo a causa de los sangrientos relatos que ofrecían de los destinos del Imperio Romano de Oriente, sino también debido al interés por las imágenes exóticas. El efecto de estas fuentes se intensificó a lo largo del siglo XVII y hasta entrado el siglo XVIII. Pues a medida que, ya hacia el final del Barroco, el tirano del *Trauerspiel* se iba convirtiendo en ese personaje secundario que encontraría un final no muy indigno en las farsas vienesas de Stranitzky[676], tanto más titiles resultaban al efecto las crónicas atestadas de atrocidades de la Roma de Oriente. Allí se lee, pues: «Que se cuelgue, se descuartice en la rueda, se desangre y se ahogue en la Estigia a quien nos ofenda (arroja todo al suelo y parte furioso[677])». O bien: «Florezca la justicia, reine la crueldad, triunfen el asesinato y la tiranía, para que Wenceslao pueda subir victorioso a su trono pisando sobre cadáveres chorreantes de sangre en lugar de gradas[678]». Mientras en el norte las acciones principales y de Estado acabaron al fin desembocando en la ópera, en Viena terminarían convirtiéndose en parodias. *Una nueva tragedia, titulada: Bemardón, la fiel princesa Pumphiaj Hans Wurst, el tiránico Culicán de los tártaros, una parodia compuesta en versos cómicos*[679] llevaría *adabsurdum* los motivos del gran *Trauerspiel* con el personaje del tirano pusilánime y la castidad salvada en el matrimonio. Casi podría llevar como divisa cierto pasaje de Gracián que ilustra cuán escrupulosamente en los *Trauerspiele* ha de ajustarse el papel del príncipe al estereotipo y el extremo: «No hay medianía en los reyes. Son conocidos, o por muy buenos, o por muy malos[680]».

A los «muy malos» corresponden el drama del tirano y el temor, y a los «muy buenos» el drama del mártir y la compasión. Estas formas mantienen su curiosa yuxtaposición mientras el análisis no contemple el aspecto jurídico de la noción barroca de príncipe. Si sigue las indicaciones de la ideología, aparecen rigurosamente complementarias. El tirano y el mártir son en el Barroco las cabezas de Jano del coronado, las plasmaciones necesariamente extremas de la misma esencia principesca. Esto se echa de ver por lo que al tirano se refiere. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con su despliegue de instancias dictatoriales, resulta ejemplar, obliga a completar virtualmente la imagen del soberano en el sentido concreto del tirano. En efecto, el drama pone todo su empeño en hacer del gesto ejecutivo el rasgo característico del gobernante y en presentarlo con palabras y con ademanes de tirano, incluso en aquel caso en que no lo exige la situación; exactamente del mismo modo en que a la aparición en escena del gobernante sólo excepcionalmente le faltarán el ornato completo, la corona y el cetro[681]. Esta norma de la soberanía no la altera propiamente hablando —y éste es el rasgo barroco en la imagen— ni la más espantosa degeneración del personaje principesco. Los discursos solemnes, con sus inacabables variaciones de la famosa máxima «la púrpura debe taparlo[682]», resultan ciertamente provocativos, pero producen un sentimiento de admiración incluso cuando se ven forzados a encubrir, por ejemplo, el fratricidio, tal como sucede en el *Papiniano* de Gryphius, o bien el incesto, como en la *Agripina* de Lohenstein, el adulterio, como en su *Sofonisba*, o el asesinato conyugal, como en la *Mariana* de Hallmann. Precisamente la figura de Herodes, tal como el teatro europeo de estos tiempos la presenta por doquier[683], es característica de la concepción del tirano. Su historia proveía los rasgos más impactantes para la representación de la desmesura de los reyes. En efecto, no sólo en esta época envolvía al rey un terrible misterio. Antes de convertirse, en calidad de autócrata demente, en el perfecto emblema de la creación pervertida, al printer-cristianismo se le presentó como aún más horrible que el Anticristo. Tertuliano[684] —y, sin duda, no es el único— nos habla de una secta de

herodianos que adoraban a Herodes en tanto que Mesías. Su vida no fue sólo un tema de dramas. Una obra juvenil de Gryphius, *Las epopeyas herodianas*, escrita en latín, muestra así con toda claridad lo que tanto interesaba a aquellas personas: el soberano del siglo XVII, el ápice de la creación, rompiendo en delirio como un volcán y arrastrando en su propia destrucción a la corte. La pintura se complacía en exhibir la imagen de cómo, sosteniendo en sus manos a dos recién nacidos a los que se apresta a estrellar, es presa de un ataque de locura. El espíritu de los dramas principescos nos lo revela claramente el hecho de que en este típico final del rey de los judíos se entrelacen los rasgos de la tragedia de mártires. Pues si cuando despliega su poder sumido en la máxima embriaguez, se reconoce en el gobernante la manifestación de la historia y al tiempo la instancia que pone un alto a sus vicisitudes, sólo una cosa entonces habla a favor del César que se pierde en la borrachera del poder: su caer como víctima de una desproporción entre la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste y la situación de su pobre esencia humana.

La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar comportó para el *Trauerspiel* un rasgo propio, sólo aparentemente genérico, cuya explicación se destaca únicamente sobre el fondo de la doctrina de la soberanía. Se trata de la incapacidad del tirano para decidir. El príncipe, a quien corresponde la decisión sobre el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta nos demuestra ser casi incapaz de adoptar una decisión. Así como la pintura de los manieristas desconoce por completo la composición bajo una iluminación serena, las figuras teatrales de la época aparecen envueltas en el directo y crudo resplandor de lo que es su mudable decisión. Lo que en ellas se impone no es allí tanto la soberanía, de la que hacen ostentación los discursos estoicos, como la brusca arbitrariedad que es fruto de una violenta tempestad afectiva y siempre cambiante, en la que las figuras, sobre todo las de Lohenstein, se agitan como banderas desgarradas. Tampoco dejan de parecerse a las del Greco en la pequeñez de la cabeza[685], si se nos permite emplear esta expresión figuradamente. Pues lo que los determina no son en realidad sus pensamientos, sino unos

impulsos físicos que hay que definir como vacilantes. A aquellas maneras les conviene el hecho de «que la literatura de la época, incluida la épica, menos rígida, resulta a menudo afortunada en la captación de los gestos más huidizos, mientras que resulta impotente al enfrentarse con el rostro humano[686]». Masinissa envía a Sofonisba, a través de Disalces, su emisario, el veneno que debe sustraerla al cautiverio romano: «Ve, Disalces, / no me repliques más. | Pero / ¡detente! ¡Fenezco, tiemblo, me paralizo! | ¡Ve de todos modos! No queda tiempo para la duda. ¡Espera! ¡Márchate! ¡Ah! ¡Mira cómo se me desgarran el corazón y la vista! | ¡Adelante! ¡Siempre adelante! ¡Que la decisión ya no puede cambiar!»[687]. En el pasaje correspondiente de *Catalina*, el sha Abas despacha al imán Kuli con la orden de ejecutar a Catalina, concluyendo: «¡No aparezcas de nuevo ante mi vista | antes de haber realizado ese trabajo! ¡Ah! ¿Qué es lo que abruma de horror | mi pecho torturado? ¡Vamos! ¡Márchate! ¡Ah, no! | ¡Quédate! ¡Ven aquí! ¡No, vete! Después de todo, ha de suceder[688]» ’351. También en la farsa vienesa se encuentra ese complemento de la tiranía sanguinaria que es la indecisión: «Pelifonte: ¡Pues bien!, que viva, que viva… Pero no… sí, sí, que viva… No, no, que muera, que perezca, que le quiten la vida… Ve, pues, debe vivir[689]». Así habla, brevemente interrumpido por otros, el tirano.

Lo que no deja de fascinar en la caída del tirano es la contradicción en que para la mentalidad de la época se encuentran la impotencia y la depravación de su persona con la convicción del sacrosanto poder de su papel. Le estaba prohibido, por lo tanto, extraer de la caída del tirano una roma satisfacción moral al estilo de los dramas de Hans Sachs[690]. A saber, si acaba mal no sólo a título personal, sino en cuanto gobernante en nombre de la humanidad histórica, su caída se produce como un veredicto de cuyo fallo el súbdito se siente copartícipe. Lo que un examen más preciso de aquel drama herodiano nos revela resulta obvio en obras como *León de Armenia, Carlos Estuardo, o Papiniano*, que lindan en cualquier caso con las tragedias de mártires o bien han de contarse sin duda entre ellas. Tampoco se exagera, por lo tanto, si en las definiciones del drama que dan los

manuales se reconoce en el fondo la descripción del drama de mártires. Pues éstas no se centran tanto en los hechos del héroe como en sus enormes padecimientos, y hasta con más frecuencia no tanto en los tormentos de su alma como en el dolor de la adversidad física que sobre él se abate. El drama de mártires, sin embargo, nunca fue perentoriamente definido salvo en una frase de Harsdoffer: «El héroe… debe ser ejemplo de todas las virtudes más perfectas / y afligirse con la deslealtad de sus amigos / y enemigos; / de tal modo, sin embargo, / que en todas las circunstancias se muestre magnánimo / y supere con coraje los sufrimientos / que le hacen prorrumpir en suspiros, / elevación de la voz y abundantes lamentos[691]». El afligido «por la deslealtad de sus amigos y enemigos», podría predicarse de la figura de Cristo en la Pasión. Como Cristo Rey padece en nombre de la humanidad, así también padece cualquier majestad según la concepción de los escritores barrocos. «Tollar qui te non noverit[692]», reza el lema de la lámina LXXI de los *Cien emblemas ético-políticos* de Zincgref[693]. En el primer plano de un paisaje aparece visible una corona imponente. Y, debajo, los versos: «Ce fardeau paroist autre à celuy qui le porte, | qu'à ceux qu'il esblouyt de son lustre trompeur, | ceuxcy n'en ont jamais conneu la pesanteur, | mais l'autre sçait expert quel tourment il apporte[694][695]». Así, en ocasiones no se tenía reparo en conceder a los príncipes el título de mártir. 'Carlos el mártir', 'Carolus Martyr', se lee bajo el frontispicio de la *Apología real para Carlos I*[696]. De modo insuperable, y por supuesto también desconcertante, estas antítesis se mezclan en el primer *Trauerspiel* de Gryphius. La sublime posición del emperador por un lado y la oprobiosa impotencia de sus actos por otro dejan en el londo sin decidir si se trata del drama de un tirano o de la historia de un mártir. Gryphius se habría inclinado ciertamente por la primera opinión; pero Stachel en cambio parece tener por evidente la segunda[697]. En estos dramas, la estructura es la que invalida los establecidos estereotipos temáticos. Por supuesto, en ningún lugar más que en *León de Armenia*, en detrimento de una manifestación ética claramente delineada. — No es necesaria por tanto una investigación más profunda precisamente para comprobar cómo en todo drama de tiranos se oculta un elemento de la tragedia de mártires. Pero mucho menos fácilmente se descubre el momento del drama de tiranos en la

historia de un mártir. La condición previa para ello resulta ser el conocimiento de aquella imagen particular que en el Barroco —al menos en el literario— resultaba ser la tradicional del mártir. Esta no tiene nada que ver en todo caso con las concepciones religiosas, pues el mártir perfecto se sustrae tan poco a la inmanencia como lo hace la imagen ideal del monarca. En el drama del Barroco, el mártir es un estoico radical y se lo pone a prueba con ocasión de una lucha por la corona o de una disputa religiosa, al final de las cuales le esperan invariablemente el suplicio y la muerte. Resulta igualmente peculiar que la mujer aparezca en muchos de estos dramas como víctima de la ejecución: así sucede en la *Catalina de Georgia* de Gryphius, en la *Sofia* y en la *Mariana* de Hallmann, y en la *María Estuardo* creada por Haugwitz. Esto es decisivo para una justa apreciación de la tragedia de mártires. Cometido del tirano es restaurar el orden en el seno del estado de excepción: una dictadura cuya utopía siempre consistirá en sustituir el errático acontecer histórico por la férrea constitución propia de las leyes naturales. Pero la técnica estoica también quiere dotar de una estabilidad correspondiente para un estado de excepción del alma, con el dominio pleno de los afectos. Y persígate igualmente una nueva creación de carácter antihistórico —en la mujer, la afirmación de la castidad—, que no se encuentra menos alejada del inocuo primer estado de inocencia del primer tiempo de la creación que la constitución dictatorial propia del tirano. Igual que aquí la devoción burguesa, la señal distintiva será allí una ascesis física. De ahí resulta que la princesa casta venga a ocupar el primer lugar en el drama de mártires.

Mientras que bajo el término de drama de mártires el debate teórico nunca se abrió siquiera ante sus figuras más extremas, la discusión sobre la tragedia de mártires constituye una de las constantes de la dramaturgia alemana. Todas las reticencias que, a partir de Aristóteles, a partir de la abominable crueldad de la fábula y, no en último término, a partir de motivos lingüísticos, se formularon habitualmente contra los *Trauerspiele* sin duda palidecen ante la suficiencia con que desde hace ciento cincuenta años los autores los rechazan empleando el concepto de tragedia de

mártires. La razón de esta unanimidad no se ha de buscar en la cosa misma, sino más bien en la autoridad de Lessing[698]. Si se tiene en cuenta la insistencia con que las historias de la literatura asocian desde siempre la discusión crítica de las obras con controversias ha mucho concluidas, la importancia de Lessing no puede extrañar. Y en eso un enfoque psicológico que no partiera de la cosa misma sino de sus efectos sobre el ciudadano normal contemporáneo, cuya relación con el escenario y con el público ha quedado enteramente reducida a lo que ya son los rudimentos de una cierta avidez de acción, nada podría al efecto corregir. Pues el pobre resto afectivo de una tensión, que para este tipo resultaba evidencia única de lo teatral, no puede generarlo la puesta en escena de la historia de un mártir. Su decepción adoptó entonces el lenguaje de la protesta erudita, creyendo fijar definitivamente el valor de estos dramas con la constatación de su falta de conflictos internos y la ausencia de toda culpa trágica. A lo cual se añade en todo caso la evaluación de la intriga, distinguiéndose del llamado antagonista de la tragedia clásica por el aislamiento de los motivos, las escenas y los tipos. Así, del mismo modo que los tiranos, los judíos o los diablos se muestran sobre el escenario del teatro de la Pasión con una crueldad y una maldad insondables, sin explicarse ni desarrollarse sus figuras, y sin poder confesar otra cosa que la ruindad de sus planes, así también este drama Barroco se complace en colocar a los antagonistas en escenas crudamente iluminadas en las que la motivación suele desempeñar un mínimo papel. La intriga barroca, podría decirse, se desarrolla como un cambio de decorados a telón alzado: tan escasa es la ilusión que se pretende, y tan fuertemente se acentúa la economía de esta contraacción. Nada más instructivo a este respecto que la característica desenvoltura con que motivos decisivos de la intriga han de buscar su lugar en las notas. Así, en la *Mariana* escrita por Hallmann, admite el rey Herodes: «Es verdad: le habíamos / ordenado con el mayor secreto / | matar a la princesa / en caso de que Antonio nos asesinara de improviso[699]». Y en la nota se informa: «Porque la amaba demasiado / para que fuera de nadie tras su muerte[700]». También habría que citar —si no como ejemplo de intriga deshilvanada, sí de composición poco cuidada— el *León de Armenia*. La emperatriz Teodosia mueve allí al soberano a aplazar la ejecución del rebelde Balbo, lo

cual dará lugar a la muerte del emperador León. En su larga lamentación por el marido, Teodosia no pronuncia sin embargo una palabra sobre sus objeciones, con lo que un motivo decisivo se pasa por alto. — La unidad de una acción simplemente histórica imponía al drama un decurso unívoco, poniéndolo así como tal en peligro. Pues tan seguro como que tal decurso es una aportación fundamental para toda exposición pragmática de la historia, lo es también que la dramaturgia exige por naturaleza una forma cerrada, para así conquistar la totalidad que le es negada a todo decurso cronológico externo. La acción secundaria, ya sea paralela o contrastada con la principal, se la garantiza en todo caso. Más sólo Lohenstein recurre a ella con frecuencia; los demás la excluían, creyéndose tanto más seguros al exponer la historia pura y simple. La escuela de Núremberg enseña ingenuamente que a las obras de teatro se las llamaba *Trauerspiele* «porque antaño, durante el paganismo, el poder estaba en su mayor parte en manos de tiranos / y por eso solían tener un fin cruel[701]». En consecuencia, el juicio de Gervinus[702] sobre la estructura dramática, «que… las escenas tan sólo se suceden con el fin de explicar y de hacer que progresen las acciones, no estando en ningún caso destinadas al fin de producir un efecto dramático[703]», es acertado en conjunto, aunque con reservas al menos por lo que a *Cardenio y Celinda*[704] se refiere. Pero lo que importa sobre todo es que tales observaciones, válidas pero aisladas, no sirven como fundamentos de la crítica. Ya por el hecho de no haberlo condicionado, la forma dramática de Gryphius y sus contemporáneos no es inferior al teatro de las generaciones posteriores, sino que su valor se determina por su autoridad en un contexto.

En éste se ha de tener en cuenta el parentesco que une al drama barroco con el religioso medieval, tal como se revela por ejemplo en su común carácter de Pasión. Pero, a la vista de las observaciones de una bibliografía que se encuentra bajo el fuerte dominio de lo empático, esta referencia tiene que purgarse de la sospecha de pretender establecer analogías ociosas que no estimulen, sino que oscurezcan, el análisis de carácter estilístico. Habría de señalarse en este sentido que la exposición de elementos medievales en el

drama del Barroco y su teoría debe leerse como prolegómeno a ulteriores confrontaciones del mundo del espíritu medieval con relación al mundo del barroco, que aparecerán en otro contexto. Que las teorías medievales reviven en la época de las guerras de religión[705], que en «el Estado y en la economía, así como en el arte y en la ciencia[706]», la Edad Media seguía dominando, que su superación, como la aparición misma de su nombre, no se produjo sino en tiempos ya del pleno siglo XVII[707], todo esto se ha dicho hace mucho tiempo, y, si se dirige la atención a los detalles, sorprende la abundancia de las pruebas. Incluso una compilación puramente estadística de la poética propia de la época llega rápidamente a la conclusión de que el núcleo de las definiciones de tragedia es «exactamente el mismo que en las obras gramaticales y léxicas de la Edad Media[708]». En cuanto al sorprendente parentesco de aquella definición de Opitz con las de Boecio[709] o las de Plácido[710], muy corrientes durante la Edad Media, no resulta afectado cuando Escalígero, en todo lo demás coincidente con ellos, aduce ejemplos contra su distinción entre la poesía trágica y la cómica, la cual, como es sabido, desborda lo dramático[711]. Por ejemplo, en el texto de Vincent de Beauvais[712], esto se formula de este modo: «Est autem Comoedia poesis, exordium triste laeto fine commutans. Tragoedia vero poesis, a laeto principio in tristem finem desinens[713][714]». Que este triste acontecimiento se presente en la forma del discurso alternado o bien de un flujo en prosa se considera una diferencia casi inesencial. A consecuencia de ello, Franz Joseph Mone[715] demostrará convincentemente la vinculación entre el teatro medieval y la crónica. Al parecer, «los cronistas consideraban la historia universal como un gran *Trauerspiel*»; «entre las crónicas universales y el antiguo teatro alemán hay una relación. A saber, en la medida en que el Juicio Final constituye la conclusión de esas crónicas, así como el fin del drama del mundo, la historiografía cristiana se encuentra vinculada por supuesto con el teatro cristiano, y aquí conviene tener en cuenta las afirmaciones de los cronistas que aluden claramente a dicho nexo. Otto von Freisingen[716] dice por ejemplo (*praefat. ad Frid. imp*[717].): “cognoscas, nos hanc historiam ex amarritudine animi scripsisse, ac ob hoc non tam rerum gestarum seriem quam earundem miseriam in

modum tragoediae texuisse[718]”. Y esa misma opinión la repite en el *praefat ad Singrimum*[719]: “in quibus (libris) non tam historias quam aerumnosas mortalium calamitatum tragoedias prudens lector invenire poterit[720]”. Por lo tanto la historia universal era para Otto una tragedia, ciertamente no según la forma, pero sí según el contenido[721]». Quinientos años más tarde, se dará la misma concepción en Salmasius[722]: «Ce qui restoit de la Tragédie iusques à la conclusion a esté le personnage des Independans, mais on a veu les Presbytériens iuesques au quatriesme acte et au delà, occuper auec pompe tout le theatre. Le seul cinquiesme et dernier acte est demeuré pour le partage des Independans; qui ont paru en cette scene, apres auoir sifflé et chassé les premiers acteurs. Peut estre que ceux-lâ n’auroient pas fermé la scene par une si tragique et sanglante catastrophe[723][724]». Aquí, lejos del terreno vedado de la *Dramaturgia de Hamburgo*, por no hablar de la dramaturgia postclásica, en la ‘tragedia’ que la Edad Media interpretaba quizás aún más en la exigua tradición de los antiguos temas dramáticos que la veía realizada en sus misterios, se nos revela verdaderamente el universo formal propio del *Trauerspiel* barroco.

Por el contrario, mientras que tanto el misterio cristiano como la crónica cristiana presentan la totalidad del curso de la historia, la historia universal, como historia de la salvación, por su parte la acción principal y de Estado tiene que ver con una mera parte de lo que es el pragmático acontecer. La cristiandad o Europa se dividen en una serie de cristianismos europeos cuyas acciones históricas ya no aspiran a integrarse en el flujo del proceso de salvación. El parentesco del *Trauerspiel* con el misterio es puesto así en cuestión por la desesperación sin salida que parece ser obligatoriamente la última palabra del drama cristiano secularizado. Pues nadie considerará la moralidad estoica en que desemboca el martirio del héroe ni la justicia que conduce la furia de los tiranos a la locura como suficientes para cimentar la tensión de lo que sería una bóveda dramática propia. La piedra clave de ésta la cubre en efecto una maciza capa de estuco ornamental, verdaderamente barroco, y únicamente el cálculo preciso de la tensión de su arco permite localizarla. Es ésta la tensión de una cuestión relativa a la historia de la

salvación, a la que la secularización del misterio dramático, que no se dio tan sólo entre los protestantes de las escuelas de Silesia y Núremberg sino también precisamente entre los jesuitas y en Calderón, le permitió adquirir unas desmesuradas proporciones. Pues cuando la mundanización de la Contrarreforma llegó a imponerse en ambas confesiones, las inquietudes religiosas no perdieron por ello su importancia: el siglo solamente les negaba la solución religiosa, exigiéndoles y obligándoles en su lugar a una mundana. Bajo el yugo de esa obligación y del aguijón de esa exigencia, vivieron dolorosamente estas generaciones sus conflictos. De entre las épocas más desgarradas y escindidas de la historia europea, el Barroco es la única en coincidir con un período de hegemonía absoluta del cristianismo. La vía medieval de la rebelión, a saber, la herejía, le estaba vedada; en parte precisamente porque el cristianismo afirmaba con fuerza su autoridad, pero sobre todo porque el fervor de una nueva voluntad mundana no podía expresarse ni aun remotamente en los matices heterodoxos de la doctrina o del modo de vida. De manera que, como ni la rebelión ni la sumisión eran religiosamente consumables, toda la fuerza de la época se dirigió a una total revolución del contenido de la vida bajo la ortodoxa observancia de las formas eclesiales. Pero aquello llevaba a privar al hombre de todos los medios de expresión auténtica, inmediata, dado que ésta habría conducido a la inequívoca manifestación de la voluntad de la época, precisamente a aquel enfrentamiento con la vida cristiana al que más tarde sucumbió el Romanticismo. Algo que por entonces se evitó tanto en sentido positivo como negativo. Pues dominaba una disposición espiritual que, por más que exaltara excéntricamente los actos de arrobo, con ellos no tanto transfiguraba el mundo como iba extendiendo un nublado cielo sobre su superficie. Los pintores del Renacimiento saben mantener el cielo alto, mientras que en los cuadros del Barroco la nube se mueve oscura o radiante hacia la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece no como época de irreligioso paganismo sino como lapso de laica libertad en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el carácter jerárquico propio de la Edad Media comenzará a imponerse sobre un mundo al que se negaba el acceso inmediato al más allá. Al redefinir el Renacimiento y la Reforma contra los prejuicios de Burckhardt, Burdach es el primero en colocar *per*

contrarium estos rasgos decisivos de la Contrarreforma bajo una luz adecuada. Ya que, respecto a ésta, nada se encontraba más alejado que la expectativa de un tiempo terminal o siquiera de una revolución temporal, expectativas que Burdach ha hecho visibles como fuerza motriz del Renacimiento. Su filosofía de la historia tenía el acmé como ideal: una edad de oro de la paz y las artes, ajena a todo rasgo apocalíptico, instaurada y garantizada *in aeternum* por la espada de la Iglesia. La influencia de esta mentalidad se extendió al teatro religioso que ha llegado a nosotros. Así, los jesuitas «ya no [adoptarán] como pretexto el drama de la salvación, e incluso cada vez menos la Pasión, sino que prefieren recurrir a temas del Antiguo Testamento, expresando su propósito misionero preferentemente con la leyenda de los santos[725]». Por su parte, el efecto de la filosofía de la historia de la restauración tenía que influir aún con más fuerza sobre el drama profano, que se enfrentaría a los temas históricos: la iniciativa de escritores como Gryphius, que tomaron como pretexto el acontecer actual, o, como hicieron Lohenstein y Hallmann, acciones principales y de Estado, fue muy poderosa. Pero estas tentativas quedaron confinadas de antemano a una inmanencia rigurosa, sin ninguna apertura al más allá del misterio, limitadas así en el despliegue de su rica tramoya a la representación de apariciones de espíritus y apoteosis de los gobernantes. Bajo estas restricciones fue creciendo el drama barroco alemán. No es pues de extrañar que sucediera de forma extravagante, pero, también por ello, más intensa. Del drama alemán del Renacimiento casi nada sobreviviría en él; *Lastroyanas* de Opitz ya habían renunciado a la alegría atemperada y a la sencillez moralizante de esas piezas. En cuanto a Gryphius y Lohenstein, habrían reivindicado aún con más fuerza el valor artístico y el peso metafísico de sus dramas de no haber estado prohibido cualquier subrayado del oficio, salvo en los panegíricos y las dedicatorias.

La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Y una de ellas, tal como comporta la desaparición de toda escatología, es el intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a

un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural. Como en otras esferas de la vida barroca, aquí es determinante la transposición de unos datos en origen temporales a una impropiedad y simultaneidad espaciales, transposición que va a calar muy hondo en lo que es la estructura de esta forma dramática. Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana. Pues el drama español —el de más altura de aquel teatro europeo—, en el que los rasgos barrocos se desarrollan de un manera mucho más brillante, con mucho más acierto y más relieve en el seno de un país de cultura católica, resuelve los conflictos de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado. La *stretta* del tercer acto, con su inclusión indirecta de la trascendencia por así decir como por medio de un espejo, o de un cristal o un teatro de marionetas, le garantiza al drama calderoniano un desenlace superior al de los *Trauerspiele* alemanes. No pudiendo negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia, si el drama mundano debe detenerse sin embargo en el límite de la trascendencia, también intenta apropiarse de ella mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte resulta esto más claro que en *La vida es sueño*, existiendo en el fondo una totalidad adecuada al misterio en el cual el sueño, como un cielo, envuelve con su bóveda la vida despierta. Y en él tendrá jurisdicción precisamente la moralidad: «Mas, sea verdad o sueño, | obrar bien es lo que importa. | Si fuese verdad, por serlo; | si no, por ganar amigos | para cuando despertemos[726]». En ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse por tanto la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco, no siendo lo que menos constituye su validez —validez de la palabra, tanto como del objeto— la precisión con que allí *Trauer*[727] y

Spiel[728] pueden armonizarse. La historia del concepto de juego en la estética alemana conoce tres períodos: Barroco, Clasicismo y Romanticismo. Si en el primero lo que importa es el producto, en el segundo es la producción y en el tercero ambos. La misma concepción de la vida como juego, la cual *a fortiori* tiene que denominar así a la obra de arte, resulta extraña para el Clasicismo. La teoría schilleriana del instinto de juego apuntaba a la génesis y el efecto del arte, no a la estructura de sus obras. Estas pueden ser 'joviales', en efecto, aunque la vida sea 'seria', pero sólo se pueden presentar lúdicamente cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo incondicionado, ha perdido su última seriedad. Y éste fue el caso, pese a todas sus diferencias, del Barroco y del Romanticismo. Y en ambos ciertamente de tal modo que aquella intensidad tuvo que crearse su expresión en las formas y temas propios del ejercicio mundano del arte. Acentuando ostentosamente el momento de juego en el seno del drama, tan sólo permitía que la trascendencia dijera su última palabra bajo un disfraz profano de teatro dentro del teatro. Pero la técnica no queda siempre al descubierto, como cuando el mismo escenario se instala sobre el escenario o el espacio del espectador se incluye en el espacio de la escena. Sin embargo, tan sólo en una paradójica reflexión de juego y apariencia reside la instancia salvadora y redentora para el teatro de la sociedad profana, que resulta 'romántico' justamente por ello. Esa intencionalidad cuya apariencia es propia según Goethe de toda obra de arte es lo que viene a disipar el luto en el *Trauerspiel* romántico ideal de Calderón. Pues, para el nuevo teatro, Dios está en la maquinación precisamente. Pero es característico de los *Trauerspiele* barrocos alemanes no desarrollar justamente ese juego, ni con la brillantez de las producciones españolas ni con la destreza de las posteriores románticas. Y, sin embargo, poseen el motivo, cuyas plasmaciones más potentes se encuentran en la lírica de Andreas Gryphius. En la dedicatoria de *Sofonisba*, Lohenstein lo varió con insistencia: «Así como para los mortales el curso de su vida | suele empezar en la niñez con juegos, / | así cesa la vida con un vano jugar. | Así como Roma celebró con juegos el día mismo / | en que naciera Augusto; así con juego y pompa | eran transportados en su funeral el cuerpo de los muertos / |… Ciego, Sansón desciende a la tumba jugando; | y

nuestro breve tiempo no es más que un poema. | Un juego / en el que uno ora entra, / ora sale; | con lágrimas empieza, / se desvanece con lágrimas. | Incluso tras la muerte suele jugar el tiempo con nosotros / | cuando la podredumbre y con ella las larvas y gusanos se agitan en nuestros cadáveres[729]». El monstruoso decurso de *Sofonisba* prefiguraba la posterior evolución de lo lúdico tal como a través del medio sumamente significativo del teatro de marionetas deriva a lo grotesco por un lado, y a lo sutil por otro, siendo el autor consciente de lo inverosímil de los giros: «La que ahora quiere morir por amor al marido, | sólo dos horas más tarde ha olvidado el afecto que ambos se tenían. | Y el ardor de Masinissa no será sino un truco | cuando a la que antes quiere devorar de amor | envía por la noche como regalo mortífero veneno, | y quien fue primero pretendiente la estrangula al fin como verdugo. | ¡Tal es el juego del deseo y la ambición en el mundo!»[730]. Dicho juego no ha de ser pensado como cosa de azar, siendo preciso que sea al mismo tiempo calculado de acuerdo con un plan, juego de marionetas cuyos hilos manejan juntamente la ambición y el deseo. Sigue siendo en todo caso indiscutible que en el curso del siglo XVII el drama alemán no ha alcanzado aún el desarrollo de aquel canónico recurso que el drama romántico, de Calderón a Tieck[731], supo enmarcar y minimizar una y otra vez: la reflexión. La cual, sin embargo, no solamente adquiere su validez en la comedia romántica, sino, de igual modo, en su llamada tragedia, a saber, el drama del destino, siendo para el drama de Calderón exacta y justamente lo que es a la arquitectura contemporánea la voluta. La cual se repite a sí misma hasta el infinito, minimizando hasta lo incalculable el círculo que ella misma delimita. Igualmente esenciales son estos dos aspectos de la reflexión: la lúdica reducción de lo real, y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento en la cerrada finitud de un espacio profano del destino. Pues el mundo de los dramas del destino —anticípese aquí esta observación— no está cerrado en sí. Lo estuvo sobre todo en Calderón, en cuyo drama herodiano, *El mayor monstruo los celos*, se ha querido ver el primer drama del destino de la literatura universal. Era el mundo sublunar en sentido estricto, un mundo de la criatura, miserable o gloriosa, en el que, *ad maiorem deigloriam* y para deleite de los ojos de los espectadores, la regla del destino debía confirmarse de un modo al mismo

tiempo planificado y sorprendente. No en vano un hombre como Zacharias Werner[732], antes de refugiarse en la Iglesia Católica, se probó en el drama del destino. La mundanidad sólo pagana en apariencia que es la propia de éste viene a ser en verdad el complemento profano del misterio dramático eclesiástico. Pero lo que en Calderón cautivaba también a los románticos de orientación teórica, y tan mágicamente que, más allá de Shakespeare, se le puede quizá calificar como su dramaturgo *κατ'ἐξοχήν*[733], es el sin par virtuosismo de la reflexión, a la que recurren sus héroes en cualquier momento para en ella dar la vuelta al orden del destino como se vuelve una pelota entre las manos para observarla ora de este, ora de aquel lado. ¿Qué anhelaban los románticos en último término sino el genio que, exento de responsabilidad, reflexiona dentro de las doradas cadenas de la autoridad? Sin embargo, precisamente esta incomparable perfección española, que, por muy alta que esté en el plano artístico, siempre parece situada un peldaño más arriba en el plano del cálculo, quizá no deje que la estatura del drama barroco, que desborda el ámbito de la literatura pura, aparezca en no pocos respectos tan claramente como el drama alemán, en el cual una naturaleza limitada se disimula en la primacía de lo artístico mucho menos que se revela en la de lo moral. Ahí el moralismo luterano, siempre preocupado, como proclama con fuerza su ética profesional, por vincular la trascendencia de la vida de la fe a la inmanencia de la vida cotidiana, nunca permitió confrontar abiertamente la miseria terrenal del hombre con la potencia jerárquica del príncipe, en la cual estriba el desenlace de muchos de los dramas calderonianos. La conclusión de los *Trauerspiele* alemanes será por consiguiente tanto menos formalmente acabada cuanto menos dogmática, pero más responsable —en lo moral, no desde luego en lo artístico— que el drama de los españoles. Más allá de esto, no resulta pensable que la investigación no dé con múltiples conexiones que sean relevantes para la forma, rica en contenido e igualmente cerrada, de Calderón. Cuanto menos lugar haya en lo que sigue para referencias y excursos, tanto más decididamente tiene que aclarar la investigación la relación fundamental con el *Trauerspiel* del español, a la altura del cual la Alemania contemporánea no posee nada que oponer.

El nivel del estado de criatura, suelo sobre el que el *Trauerspiel* se desarrolla, determina también al soberano de manera inequívoca. Por muy alto que esté entronizado sobre los súbditos y el Estado, su rango se incluye dentro del mundo de la creación; él es el señor de las criaturas, sin dejar de ser él mismo criatura. Y esto precisamente se puede ejemplificar en Calderón. Las siguientes palabras del príncipe constante Don Fernando no expresan solamente una opinión específicamente española, sino que desarrollan el motivo del nombre del rey en el seno de la creación: «Que aun entre brutos y fieras | este nombre es de tan suma | autoridad, que la ley | de naturaleza ajusta | obediencias. Y así, leemos | en repúblicas incultas, | al león, rey de las fieras, | que cuando la frente arruga | de guedejas se corona, | es piadoso, pues que nunca | hizo presa en el rendido. | En las saladas espumas | del mar, el delfín, que es rey | de los peces, le dibujan | escamas de plata y oro | sobre la espalda cerúlea | coronas, y ya se vio | de una tormenta importuna | sacar los hombres a tierra, | porque el mar no los consuma… Pues si entre fieras y peces, | plantas, piedras y aves, usa | esta majestad del rey | de piedad, no será injusta | entre los hombres, señor[734]». El intento de situar en el estado de criatura el origen de la monarquía se encuentra incluso en la teoría jurídica. Así, los contrarios al tiranicidio se empeñaban en desacreditar a los regicidas como *parricidi*. Claudius Salmasius, Robert Silmer y otros muchos derivaban «el poder que ostentaba el rey del dominio del universo que Adán recibió como señor de toda la creación, que se legó a determinados jefes de familia, para finalmente hacerse hereditario en una familia aunque dentro de un ámbito limitado. Un regicidio es por tanto como un parricidio[735]». Incluso la nobleza podía aparecer en calidad de fenómeno natural, hasta el punto de que Hallman, en sus *Discursos fúnebres*, puede dirigir a la muerte esta queja: «¡Ah, que ni siquiera para las personas privilegiadas tengas tú los ojos y los oídos abiertos!»[736]. Con toda razón, pues, el simple súbdito, es decir, el hombre, es un animal: «el animal divino», «el animal inteligente[737]», «un animal inquisitivo y sensible[738]». Así se expresan Opitz, Tscheming[739] y Buchner. Y, por otro lado, dice Butschky[740]: «Qué es… un monarca

virtuoso / sino un animal celestial[741]». A esto se añaden los bellos versos de Gryphius: «Vosotros, que habéis perdido la imagen del Altísimo, | ¡mirad la imagen que os ha nacido! | ¡No preguntéis por qué vino en un establo! | El nos busca a nosotros, que somos más bestiales que una bestia[742]». Esto último es precisamente lo que los déspotas muestran en su locura. Si al Antíoco de Hallmann lo precipita en la locura el repentino horror que le produce la visión de una cabeza de pez sobre la mesa[743] y Hunold presenta a su Nabucodonosor en figura de animal —la escena nos presenta «un descampado desierto. Nabucodonosor encadenado con plumas y garras de águila entre muchos animales salvajes… Hace extraños gestos… Brama y se muestra malvado[744]»—, se debe a la convicción de que en el soberano, la criatura suprema, puede resucitar el animal con fuerza insospechada.

Sobre dicha base desarrolló el teatro español un importante motivo característico que permite reconocer como ningún otro la limitada seriedad del *Trauerspiel* alemán en cuanto nacionalmente condicionado. Que el papel predominante de la honra en los enredos de la *comedia de capa y espada*[745], así como también en el *Trauerspiel*, surge del estado de criatura del personaje dramático puede resultar sorprendente. Y, sin embargo, es así. La honra es, como Hegel la define, «lo absolutamente vulnerable[746]». «La autonomía personal por la que lucha la honra no se muestra como la bravura en defensa de una entidad comunitaria ni por la llamada de la justicia en la misma o de la rectitud en el círculo de la vida privada; la honra sólo combate, por el contrario, por el reconocimiento y la invulnerabilidad abstracta del sujeto singular[747]». Pero esta característica invulnerabilidad abstracta no es otra sin embargo que la más estricta invulnerabilidad de la persona física, en la cual, en cuanto integridad de la carne y la sangre, tienen su fundamento originario hasta las menos acuciantes exigencias del código de honor. Y por eso la honra no se ve tan afectada por el ultraje sufrido por un pariente como por la afrenta de la que es objeto el propio cuerpo. Y el nombre, que con su invulnerabilidad quiere dar testimonio de la aparentemente abstracta de la persona, en el contexto de la vida de la criatura, y a diferencia de lo que sucede en el de la religión, no es en y para

sí sino el escudo destinado a proteger la siempre vulnerable *phýsis* humana. El hombre deshonrado es un proscrito: al reclamar el castigo del que sufre la afrenta, ésta revela su origen en un defecto físico. Así, en el drama español, como en ninguna otra parte, la incomparable dialéctica del concepto de honra pudo presentar de manera superior, de manera incluso reconciliadora, el desamparo de la persona en cuanto criatura. El sangriento suplicio en que concluye la vida de la criatura en el drama de mártires tiene su contrapartida en el calvario de la honra, que, por ofendido que haya sido, puede restablecerse al final del drama calderoniano por un decreto real o un sofisma. Pues el drama español descubrió en la esencia de la honra la espiritualidad de la criatura adecuada a su cuerpo, y con ello un cosmos de lo profano que no se les reveló a los escritores alemanes del Barroco, ni siquiera a los teóricos posteriores. A éstos no se les escapaba sin embargo el parentesco de los motivos en cuestión. Así, escribe Schopenhauer: «La diferencia de la que tan a menudo se habla en nuestros días entre poesía clásica y romántica parece basarse en que aquélla no conoce más motivos que los puramente humanos, reales y naturales; y ésta, en cambio, hace valer también como eficaces motivos artificiales, convencionales e imaginarios: entre ellos están los que proceden del mito cristiano, y luego los del caballeresco, extravagante y fantástico principio de la honra… Pero a qué grotesca deformación de las relaciones y la naturaleza humana llevan esos motivos puede verse incluso en los mejores poetas del género romántico, por ejemplo en Calderón. Por no hablar de los autos, me refiero tan sólo a piezas como *No siempre el peor es cierto* y *El postrero duelo en España*, y comedias análogas *de capa y espada*: a aquellos elementos se une la escolástica sutileza que con frecuencia aparece en la conversación, y que en aquella época se incluía en la formación intelectual de los estamentos superiores[748]». Schopenhauer no logra entrar en el espíritu del drama español, por más que —en otro pasaje— pretendiera elevar el *Trauerspiel* cristiano muy por encima de la misma tragedia. Y uno se ve tentado a explicar esa incomprensión en hase a aquella amoralidad, tan ajena a lo germano, que caracteriza la concepción española. En la cual se basó la interacción entre tragedias y comedias españolas.

Problemas sofísticos, e incluso soluciones, como los que allí se encuentran no aparecen en el pesado razonamiento de los dramaturgos protestantes alemanes. Pero es que la concepción que la época tenía de la historia había impuesto los más estrictos límites a su moralismo luterano. El espectáculo constantemente repetido del ascenso y caída de los príncipes, y la paciencia propia de la virtud honorable, no lo veían aquellos escritores tanto como moralidad cuanto como el aspecto esencial en su persistencia, en conformidad a la naturaleza, del decurso mismo de la historia. Que ninguna íntima amalgama de conceptos históricos y morales fue reconocida por el Occidente prerracionalista, como le fue enteramente extraña del mismo modo a la Antigüedad, se confirma especialmente en el Barroco por la intención orientada hacia la historia universal con afán de crónica. En la medida en que se sumía en los detalles, no hacía sino seguir minuciosamente, en el sentido de un procedimiento microscópico, el cálculo político implícito en la intriga. El drama del Barroco no conoce la actividad histórica sino como industria depravada de maquinadores. En los numerosos rebeldes que se enfrentan a un monarca que está paralizado en la actitud cristiana propia del mártir no se encuentra ni un soplo de una convicción revolucionaria. Su motivo clásico es el descontento. De dignidad ética hay reflejo únicamente en el soberano, y ésta no es otra que la del estoico, entera y totalmente ajena a la historia. Pues la actitud que se encuentra invariablemente en los protagonistas del drama barroco resulta ser ésta, y no la expectativa de salvación propia del héroe cristiano de la fe. Entre las objeciones a la historia del mártir, la más fundada es sin duda la que pone en cuestión toda pretensión de un contenido histórico. Sólo que esta objeción afecta a una falsa teoría de esta forma, y no ya a esta misma como tal. La siguiente afirmación de Wackernagel[749] es tan insuficiente en cuanto consecuencia como pertinente la tesis que debería apoyarla: «La tragedia, en efecto, no debe probar meramente que todo lo humano nada puede contra lo divino, sino probar también que así debe ser; no deberá silenciar por tanto las fragilidades que constituyen la causa necesaria de la ruina. Si allí se presentara un castigo sin culpa, contradiría… la historia, la

cual no conoce nada semejante, y de la cual, sin embargo, debe extraer la tragedia las revelaciones de esa idea trágica fundamental[750]». Dejando aquí a un lado el dudoso optimismo de la concepción de la historia, la causa de la ruina en el sentido propio de la dramaturgia de mártires no es sin duda la transgresión moral, sino ya el mismo estado de criatura del hombre. Esta ruina típica, que es tan distinta de la extraordinaria que afecta al héroe trágico, era la que los escritores tenían en cuenta cuando —con una palabra que la dramaturgia ha empleado más consecuentemente que la crítica— llamaban a una obra *Trauerspiel*. No es pues casual —en un ejemplo cuya autoridad permitirá olvidarse de lo mucho que dista por lo demás del objeto— que se denomine *Trauerspiel* a *La hija natural*[751], que tan lejos se encuentra de estar movida por la violencia de la historia universal, encarnada en el proceso revolucionario en torno al que gira. En la medida en que de aquel acontecimiento político sólo le llamó la atención el horror de una voluntad de destrucción que venía actuando periódicamente a la manera de las fuerzas naturales, Goethe afrontó ese tema como un poeta del siglo XVII. El tono arcaizante empuja el acontecimiento hacia una prehistoria concebida en cierto modo en términos de historia natural; por eso el escritor lo exageró, hasta encontrarse con la acción en una relación de tensión líricamente tan incomparable como dramáticamente inhibitoria. El *éthos* del drama histórico resulta tan ajeno a esta obra de Goethe como respecto a una acción de Estado barroca, sin que, por supuesto, como en ésta, el heroísmo histórico haya cedido a favor del estoico. Para ella la patria, la libertad y la fe no son más que pretextos arbitrariamente intercambiables para poner a prueba la virtud privada. Sin duda será Lohenstein el que vaya más lejos en este sentido. Ningún escritor hizo uso como él del recurso de mellar el filo de la incipiente reflexión ética a través de una metafórica que hace análogos lo histórico y el acontecer natural. Más allá de la mera ostentación estoica, toda actitud o discusión éticamente motivada queda proscrita por principio con tal rigor que, más que las atrocidades de un proceso, logra conferir a los dramas de Lohenstein aquel contenido tan suyo que con tal viveza se destaca en su dicción preciosista. Cuando en 1740 Johann Jacob Breitinger[752] ajusta cuentas con el célebre dramaturgo en el *Tratado crítico sobre la naturaleza, los fines y el empleo*

de símiles, señala su manera de realizar aparente hincapié en los principios morales mediante unos ejemplos naturales que lo que hacen sin embargo es socavarlos[753]. Esta esencia analógica sólo adquiere su más adecuado significado cuando de una transgresión moral se responde pura y simplemente apelando al comportamiento natural. «Uno evita los árboles que están a punto de caer[754]»; con estas palabras se despide Sofía de Agripina, en el momento en que ésta se aproxima a su fin. Pero tales palabras no se han de entender como signo distintivo del personaje que las pronuncia, sino como la máxima de un comportamiento natural adecuado a los acontecimientos de la alta política. El tesoro de imágenes que tenían los autores a su disposición para la resolución convincente de conflictos histórico-morales por medio de demostraciones de la historia natural era muy abundante. Breitinger observaba a ese respecto: «Este alarde de erudición científica es tan propio de nuestro Lohenstein que nos descubre un secreto de la naturaleza cada vez que quiere decirnos que algo es imposible o raro, que sucederá más pronto, menos, nunca… Cuando… el padre de Arsinoe quiere demostrar que es indecente que su hija se prometa a alguien inferior a un príncipe real, concluye de este modo: 'Espero de Arsinoe, si es que la debo considerar como hija mía, que no se vuelva de la especie de la hiedra, que, imitando a la plebe, tan pronto abraza a una datilera como a un avellano. Ya que las plantas nobles siempre vuelven la cabeza hacia el cielo; las rosas no se abren sino en presencia del sol; las palmeras no toleran a su lado ninguna planta inferior: incluso la inanimada magnetita no obedece a ningún astro que no sea la tan alta y estimada estrella polar. ¿Y debería la casa de Polemón (ésta es la conclusión) rebajarse ante los descendientes del servil Machor?' »[755]. Con pasajes como éstos, cuyo número es incalculable sobre todo en el caso de escritos retóricos, epitalamios y discursos fúnebres, tendrá el lector por probable con Erich Schmidt[756] que entre los útiles de trabajo de aquellos escritores no solían faltar generalmente las polianteas[757]. Las cuales contenían no sólo datos concretos, sino floreos poéticos a la manera del *Gradus ad Parnassum* medieval. Esto al menos puede con seguridad deducirse de los *Discursos fúnebres* de Hallman, que disponen de expresiones estereotipadas para una cierta cantidad de remotas palabras clave, como Genoveva[758] y

cuáquero[759], entre otras. La utilización de símiles extraídos de la historia natural planteaba a la erudición de los autores elevadas exigencias, no menos que un trato minucioso con las fuentes históricas. De este modo comparten los escritores el ideal del polihistoriador que Lohenstein veía realizado en Gryphius. «El señor Gryphius… | tenía por ser sabio no / | tener lagunas en nada, / | saber de muchas cosas sólo algo, / | pero de una todo[760]».

La criatura es el único espejo en cuyo marco se le revelaba al Barroco el mundo moral. Pero se trata de un espejo cóncavo; pues esto no era posible sin ciertas distorsiones. Como para la mentalidad de la época toda vida histórica carecía de virtud, ésta perdió su significado para la misma interioridad de los personajes dramáticos, la cual nunca ha aparecido menos interesante que en los héroes de estos *Trauerspiele*, en los que sólo el dolor físico del martirio responde a la llamada de la historia. Y lo mismo que la vida interior del personaje reducido al estado de criatura, incluso sometido a tormentos mortales, tiene que satisfacerse místicamente, así estos autores intentaban también canalizar el acontecer histórico. Pero allí la secuencia de las acciones dramáticas se despliega igual que en los días de la Creación, es decir, cuando no había historia. En efecto, la naturaleza de la Creación, que recoge en sí el acontecer histórico, es enteramente distinta de la rousseauniana. De este modo, se toca la cuestión, aunque desde luego no su fundamento, cuando se nos dice: «La tendencia siempre ha surgido de la contradicción… ¿Cómo se ha de concebir el intento poderosamente violento del Barroco de crear en la égloga galante algo así como la síntesis de los más heterogéneos elementos? Lo que aquí también estaba en juego era un anhelo antitético de la naturaleza por oposición a la unión armónica con ella. Pero la contravivencia era otra, a saber, la vivencia del tiempo homicida, de la caducidad inevitable y de la caída en el abismo. De ahí que, lejos de las cosas elevadas, la existencia del *beatus ille* deba sustraerse a todo cambio. Para el Barroco, por tanto, la naturaleza no es sino una vía para huir del tiempo, resultándole ajena la problemática correspondiente a los tiempos posteriores[761]». Más bien, sobre todo en el drama pastoril, lo

que se pone aquí de manifiesto es lo peculiar del entusiasmo barroco por el paisaje. Y es que en la huida barroca del mundo la última palabra no la tiene la antítesis de historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en lo que es el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisíaca. La historia se desplaza así al teatro. Y serán los dramas pastoriles los que esparzan las semillas de la historia en el suelo nutricio. «En un lugar en que se supone que ha ocurrido un suceso memorable deja el pastor como recuerdo unos versos grabados en la roca, en una piedra, en un árbol. Las columnas conmemorativas de los héroes que podemos admirar en esos templos de la fama póstuma por doquier construidos por estos pastores están cubiertas de inscripciones panegíricas[762]». La concepción de la historia característica del siglo XVII se calificó, con acierto, de 'panorámica'[763]. «Toda la concepción de la historia de esta época pintoresca se determina por yuxtaposición de cuanto resulta memorable[764]». La secularización de la historia en el teatro expresa la misma tendencia metafísica que condujo contemporáneamente en las ciencias exactas al método infinitesimal. En ambos casos, el proceso cronológico se aborda y analiza a través de una imagen espacial. La imagen de la escena, o más exactamente de la corte, se convierte en clave para la comprensión histórica. Pues la corte es la más íntima de las escenas. En su *Breviario poético* reuniría Harsdorffer ilimitada cantidad de sugerencias para la representación alegórica —y al mismo tiempo crítica— de la vida de la corte, la más digna de consideración[765]. En su interesante prólogo a *Sofonisba* se dice más o menos: «Pero ninguna vida representa más el teatro y el espectáculo | que la de quienes escogen la corte como elemento[766]». Esas mismas palabras seguirán siendo válidas cuando a la grandeza heroica le sobreviene la caída, cuando la corte se reduce a la condición de patíbulo «y todo lo que se llama mortal entra en escena[767]». En la corte ve el *Trauerspiel* el decorado eterno y natural del curso de la historia. Ya desde el Renacimiento, y siguiendo a Vitruvio[768], estaba establecido que para el *Trauerspiel* son «palacios majestuosos / y villas principescas / escenarios[769]». Mientras que el teatro alemán se adhiere habitualmente sin reservas a esta prescripción —en los *Trauerspiele* de Gryphius no hay

ningún escenario paisajístico—, al teatro español le encanta integrar en sí a la naturaleza entera en cuanto obediente al monarca, desarrollando con ello una dialéctica formal de la escena. Pues, por otro lado, el orden social y la corte, su representación, es en Calderón un fenómeno natural del nivel más alto, cuya primera ley es la honra perteneciente al soberano. Con la sorprendente seguridad que le es propia, ve A. W. Schlegel en el fondo de la cuestión cuando dice a propósito de Calderón: «Su poesía, sea cual fuere en apariencia su contenido, es un incansable himno de júbilo a las magnificencias de la Creación; por eso festeja siempre con renovado asombro alegre los productos de la naturaleza y del arte humano, como si los contemplara por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Es el primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y soltura de expresión, y a una penetración en las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo una elevada formación espiritual y una serena madurez pueden procurarlas. Cuando al autor reúne lo más remoto, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas sus metáforas es la atracción recíproca que muestran todas las cosas en virtud de su común origen[770]». Al poeta le encanta trastocar el orden de las criaturas: «cortesano de unos montes[771]», se llama a Segismundo en *La vida es sueño*; mientras del mar se habla en calidad de «bruto cristalino[772]». Pero también en el *Trauerspiel* alemán el escenario natural se abrirá paso crecientemente en el acontecer dramático. Es cierto que Gryphius sólo cedió al nuevo estilo en su traducción de los *Hermanos* de Vondel[773], asignando uno de los *Reyen*[774] de este drama al Jordán y a las ninfas[775]. En el tercer acto de *Epicharis*, sin embargo, Lohenstein ya hace aparecer el *Reyen* del Tiber y de las siete colinas[776]. En *Agripina* el escenario se inmiscuye, si nos es lícito expresarlo así, a la manera de las representaciones mudas' propias del teatro de los jesuitas: la emperatriz, embarcada por Nerón en una nave que mediante un oculto mecanismo se va a desintegrar en alta mar, se salvará en el *Reyen* a través de la ayuda de las nereidas[777]. En la *María Estuardo* de Haugwitz aparece un '*Reyen* de sirenas'[778], mientras que Hallmann tiene varios pasajes de la misma índole. Así, en *Mariana* hizo que el propio Monte Sión justificara minuciosamente su participación en la acción. «Aquí, / mortales, / se os ofrece la razón / | por la cual incluso la montaña y

los peñascos sin lengua | abren la boca y los labios. | Pues / cuando el hombre insensato no se conoce a sí mismo / | y en su ciego delirio le declara la guerra incluso al Altísimo, / | son las montañas, / los ríos y las estrellas movidos a la venganza / | tan pronto como se enciende la abrasadora ira del gran Dios. | ¡Desdichada Sión! ¡Antaño alma del cielo, / | hogaño una cámara de tortura! | ¡Elerodes! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! I ¡Tu rabia, / mastín, / hace / que incluso las montañas tengan que gritar / | y maldecirte! | ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Venganza!»[779]. Si el *Trauerspiel* y la pastoral, como demuestran los pasajes de este tipo, coinciden en su concepción de la naturaleza, no nos puede asombrar que en el curso de su desarrollo, el cual alcanza en Hallmann su punto exacto de fermentación, ambos hayan tendido a asimilarse. Su antítesis sólo se da en la superficie; latentemente se afanan por unirse. Así introduce Hallmann «en el teatro serio motivos pastoriles, p. ej., en *Sofía y Alejandro*, el elogio estereotipado de la vida bucólica, o el motivo del sátiro del *Tasso*, mientras que transpone por otro lado al teatro pastoril escenas trágicas, como las escenas heroicas de despedida, los juicios de Dios sobre el bien y el mal, o también las diversas apariciones de espíritus[780]». Así, incluso fuera de las historias dramáticas, a saber, en la lírica, encontramos una proyección del discurrir temporal en el espacio. Los libros de poemas de la escuela de Núremberg, lo mismo que otrora la poesía erudita alejandrina, incluyen «torres… fuentes, orbes, órganos, laúdes, clepsidras, balanzas, coronas y corazones[781]» como contorno gráfico de sus poemas.

El predominio de estas tendencias desempeñó su papel en la disolución del drama barroco. Paulatinamente —en la poética de Hunold se puede observar esto con especial claridad[782]— el ballet fue ocupando su lugar. 'Confusión' será ya en la teoría de la escuela de Núremberg un *terminus technicus* de la dramaturgia. El drama de Lope de Vega *El palacio confuso*, también representado en Alemania, es típico en su título. En Birken se lee: «El encanto de las obras heroicas se produce / cuando todo se confunde con todo / y no se narra / según el orden, / como en las historias; / la inocencia se representa escarnecida, / y la maldad recompensada, / pero al final todo

se desembrolla y se encamina a un desenlace justo[783]». 'Confusión' se ha de entender aquí no sólo moralmente, sino también de manera pragmática. En oposición a un decurso cronológico e intermitente, como lo presenta la tragedia, el *Trauerspiel* transcurre en un continuo espacial que se podría llamar coreográfico. El organizador de su enredo, precursor del coreógrafo, es el intrigante, apareciendo como tercer tipo junto a los del déspota y el mártir[784]. Sus depravados cálculos llenan al espectador de las acciones principales y de Estado de un interés tanto mayor cuanto en ellas contempla no ya sólo el dominio de la maquinaria política, sino un saber antropológico, e incluso fisiológico, que le apasionaba. El perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad. En ello corresponde a un ideal que Maquiavelo fuera el primero en trazar, siendo enérgicamente desarrollado en la literatura poética y teórica del siglo XVII antes de degenerar en el estereotipo del intrigante que aparece en las parodias vienesas o en el *Trauerspiel* burgués. «Maquiavelo fundó el pensamiento político sobre sus principios antropológicos. La uniformidad de la naturaleza humana, el poder de la animalidad y los afectos, sobre todo del amor y del temor, y su carencia de límites, son las ideas en que tienen que fundarse el pensamiento y acción políticos consecuentes, así como la ciencia política misma. La fantasía política del estadista que opera con los hechos tiene su fundamento en estos conocimientos que conciben al hombre en calidad de fuerza natural, y que nos enseñan a dominar los afectos al poner en juego otros afectos[785]». Los afectos humanos como motor calculable de la criatura: ésa es la última pieza en el inventario de conocimientos que iban a transformar la dinámica de la historia universal en acción política. Y es al mismo tiempo el origen de una metafórica que en el lenguaje poético se esforzaba por mantener alerta a este saber, tal como hacían Sarpi[786] o Guicciardini[787] entre las filas de los historiadores. Pero esta metafórica no se detendrá en la política. Junto a una frase como: «En el reloj del poder los consejos sin duda son las ruedas, / pero el príncipe tiene que ser nada menos que la aguja y las pesas[788]» pueden ponerse las palabras de 'la Vida' en el segundo *Reyen* de *Mariana*: «Mi áurea luz la encendió Dios mismo / cuando el cuerpo de Adán se convirtió en un reloj dispuesto a funcionar[789]». Y en la misma cita: «Mi corazón se inflama

palpitante / porque mi sangre leal | pulsa todas las venas con ardor innato / | y se mueve como un reloj por todo el cuerpo[790]». Igualmente se dice de Agripina: «He ahí por tierra a la bestia orgullosa, la mujer ufana | que pensaba que el reloj de su cerebro | podía invertir el rumbo de las estrellas[791]». No es casualidad que el reloj domine con su imagen en todas estas frases. En el célebre símil de los relojes de Geulincx[792], que esquematiza el paralelismo psicopsíquico en el modo de avanzar dos relojes sincronizados y perfectos, el segundero, por decirlo así, lleva el compás del acontecer en ambos mundos. Durante mucho tiempo —aún será perceptible en las cantatas de Bach— la época parece hallarse fascinada por esta idea. La imagen del movimiento de las agujas es, tal como Bergson demostró, indispensable para la representación del tiempo repetible y sin cualidades de la ciencia matemática de la naturaleza[793]. En éste no transcurre solamente lo que es la vida orgánica del hombre, sino también las maniobras del cortesano y la acción del mismo soberano, el cual, según la imagen ocasionalista del dios que gobierna, interviene inmediatamente a cada momento en la máquina del Estado, a fin de ordenar los datos del proceso histórico en sucesión espacialmente mensurable, así como armónica y regular. «Le Prince développe toutes les virtualités de l’Etat par une sorte de création continue. Le Prince est le Dieu cartésien transposé dans le monde politique[794][795]». En el curso del acontecer político la intriga marca el ritmo de los segundos que lo fija y controla. La inteligencia sin ilusiones del cortesano viene a ser para él mismo fuente profunda de luto, tanto como puede resultar peligrosa para los demás por el uso que de ella es capaz de hacer en cada momento. Así, en este signo, adopta la imagen de esta figura sus rasgos más sombríos. Sólo quien escruta la vida del cortesano conoce enteramente por qué la corte es el escenario inigualable para el *Trauerspiel*. En la obra de Antonio de Guevara[796] se contiene la siguiente observación: «Caín fue el primer cortesano, ya que la maldición de Dios le había privado de un hogar propio[797]». Según el español, éste no es ciertamente el único rasgo cainita propio del cortesano; la maldición con que Dios fulminó al asesino cae también a menudo sobre él. Pero mientras que en el caso del drama español el brillo del poder era pese a todo el primer signo distintivo de la corte, el *Trauerspiel* alemán es

totalmente acorde con el tono sombrío de la intriga. «¿Qué es, pues, la corte sino un cubil de asesinos, | un lugar de traidores y una morada de los peores canallas?»[798], se lamenta Michael Balbus en *León de Armenia*. En la dedicatoria de *Ibrahim Basso* presenta Lohenstein al intrigante Rusthan como exponente en cierto modo de la escena y le llama «hipócrita cortesano olvidado de la honra y soplón que incita al asesinato[799]». En tales y semejantes descripciones se presenta al funcionario de la corte elevado en poder, saber y voluntad a lo demoníaco, secreto consejero que tiene abierto el acceso al gabinete del príncipe, donde se trazan los proyectos de la alta política. A ello mismo se alude cuando en sus *Discursos fúnebres* observa Hallmann elegantemente: «Sólo que a mí, / en cuanto *político*, no me corresponde / entrar en el secreto gabinete de la celestial sabiduría[800]». El drama de los protestantes alemanes pone pues el acento en los rasgos infernales propios de este consejo; en la católica España, por el contrario, aparece adornado con la dignidad del *sosiego*[801], «que combina el *éthos* católico con la antigua ataraxia en un ideal de cortesano eclesiástico y mundano[802]». Y es ciertamente en la incomparable ambigüedad de su soberanía espiritual donde se fundamenta la dialéctica enteramente barroca de su posición. El espíritu —así reza la tesis del siglo— se demuestra justamente en el poder; el espíritu es la facultad de ejercer la dictadura. Y esta facultad exige tanto rigurosa disciplina interna como la acción más inescrupulosa hacia el exterior. Su praxis comportaba respecto al curso del mundo un desencanto cuya frialdad sólo puede compararse en intensidad a la ardiente aspiración de la voluntad de poder. La perfección de este modo calculada respecto a la conducta del hombre en el mundo suscita el luto en la criatura que ha sido despojada de todo impulso ingenuo. Y este estado de ánimo permite plantear al cortesano la paradójica exigencia de que sea un santo, o afirmar que lo es, como hace Gracián[803]. La integración inauténtica de la santidad en el estado de ánimo del luto da paso al ilimitado compromiso con el mundo que caracteriza al cortesano del autor español. Pero los dramaturgos alemanes no se atreverán a sondear en la figura de un solo personaje la vertiginosa profundidad de aquella antítesis. Del cortesano conocen los dos rostros: el intrigante en cuanto encarna el espíritu maligno

de sus déspotas, y el fiel servidor en cuanto compañero de sufrimientos de la inocencia coronada.

Bajo cualquier circunstancia, el intrigante tenía que asumir un puesto dominante en la economía del drama. Pues, según la teoría de Escalígero, que en esto se avenía estrictamente con el interés del Barroco, afirmando con ello su validez, el objetivo auténtico del drama consistía en comunicar el conocimiento de la vida psíquica, que el intrigante observaba sin duda mejor que nadie. En la consciencia de las nuevas generaciones, a la intención moral propia de los poetas del Renacimiento se agrega la científica. «Docet affectus poeta per actiones, vt bonos amplectamur, atque imitemur ad agendum: malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus: affectus, quem docemur ad agendum. Quare erit actio quasi exemplar, aut instrumentum in fabula, affectus vero finis. At in ciue actio erit finis, affectus erit eius forma**[804][805]**». Este esquema, en el cual Escalígero quiere ver a la representación de la acción subordinada en cuanto medio a la representación de los afectos, en tanto que fin de la estructura dramática, puede servir en cierto respecto de criterio para la identificación de elementos barrocos en contraste con los de un modo literario anterior. A saber, la evolución en el siglo XVII se caracteriza por el hecho de que la representación de los afectos es cada vez más enfática, mientras que el perfilado de la acción, cuya traza nunca falta en el drama del Renacimiento, se vuelve cada vez más inseguro. El *tempo* de la vida afectiva se acelera hasta el punto de que las acciones sosegadas son más raras cada vez, como las decisiones maduradas. El sentimiento y la voluntad se encuentran en conflicto no ya sólo en el ámbito de la manifestación plástica de la norma humana barroca —como de manera tan hermosa nos lo muestra Riegl a propósito de la discrepancia entre las posturas de la cabeza y del cuerpo de Giuliano y la Noche en la tumba de los Medicis**[806]**—, sino ahora también en su manifestación en el drama. Y esto resulta llamativo sobre todo en el caso del tirano, cuya voluntad, en el curso del desarrollo, cede cada vez más al sentimiento: así, al final aparece la locura. Hasta qué punto la acción, que debía ser su fundamento, podía ceder el paso a la representación de los

afectos lo muestran los *Trauerspiele* alemanes, donde, con el mayor furor didáctico, las pasiones se suceden a ritmo desenfrenado. Lo cual arroja luz sobre la obstinación con que los *Trauerspiele* del siglo XVII se irían encerrando en un estrecho círculo temático. Pues, bajo unas condiciones dadas, de lo que se trataba era de medirse con predecesores y contemporáneos, expresando de modo cada vez más drástico y contundente las exaltaciones pasionales. Así, un fundamento de hechos dramatúrgicos concretos, según nos lo presentan la antropología política y la tipología de los *Trauerspiele*, es condición previa para la liberación de las trabas de un historicismo que despacha su objeto en tanto que fenómeno de transición necesario pero inesencial. Es en el contexto de estos datos como se nos hace manifiesto el peculiar significado del aristotelismo barroco, que se halla destinado a inducir a error a cualquier análisis superficial. En efecto, en cuanto aquella «teoría ajena a la esencia **[807]**», la interpretación, con cuya fuerza lo nuevo se asegura, realizando un gesto de sumisión, la autoridad más incontestable, penetraría en la Antigüedad. Al Barroco le sería concedida la contemplación del poder del presente en el medio de aquélla. Por eso mismo entendió sus propias formas como «conformes a la naturaleza», y ello no tanto como oposición cuanto como superación y elevación de su rival. De esta manera, la tragedia antigua viene a ser la esclava encadenada al carro triunfal del *Trauerspiel*.

Hier in dieser Zeitligkeit
Ist bedecket meine Crohne
Mit dem Flohr der Traurigkeit;
Dorten / da sie mirzum Lohne
Aus Genaden ist gestellet/
Ist sie frey / und gantz urnhellet.

JOHANN GEORG SCHIEBEL[808]:
Neuerbauter Schaussal[809].

Los elementos de la tragedia griega —la fábula trágica, el héroe trágico y la muerte trágica— se quisieron reconocer, aunque deformados en manos de imitadores cortos de entendederas, en el seno del *Trauerspiel*, y ciertamente en tanto que esenciales. Por otra parte —y esto ya tendría mucha más relevancia en la historia crítica de la filosofía del arte—, en la tragedia, a saber, en la de los griegos, se quiso ver una forma primitiva del *Trauerspiel*, esencialmente emparentada con la posterior. La filosofía de la tragedia se desarrolló según esto sin relación con los contenidos históricos objetivos, en un sistema de sentimientos universales que se creía lógicamente edificado sobre los conceptos de ‘culpa’ y ‘expiación’. Con ingenuidad totalmente asombrosa, en la teoría de los epígonos literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XIX se asimilaría este orden cósmico, para satisfacción de la dramaturgia naturalista, al efecto inmediato de la causalidad natural, a través de lo cual el destino trágico se convertía en una condición «que se expresa en la interacción del individuo respecto del entorno legalmente ordenado[810]». De este modo, esa *Estética de lo trágico*, que es codificación meramente formal de los prejuicios mencionados, se asentaba en la hipótesis según la cual lo trágico puede darse de modo incondicional

en ciertas constelaciones lácticas que ocurren en la vida. Pues ninguna otra cosa se quiere decir cuando se caracteriza «la concepción moderna del mundo» como único elemento «en que lo trágico puede desarrollarse sin trabas con todas sus fuerzas y plena consecuencia[811]». «Así, la concepción moderna del mundo tiene también que juzgar que el héroe trágico, cuyos destinos dependen de las intervenciones prodigiosas de un poder trascendente, está sumido en medio de un orden cósmico del todo insostenible, que no resiste a una visión purificada, y que la humanidad por él representada porta en sí el carácter de lo coartado, oprimido y privado de libertad[812]». Tan vano esfuerzo por presentar lo trágico como contenido humano universal explica todo lo más cómo su análisis se ha podido fundamentar en la impresión «que los hombres modernos recibimos cuando nos exponemos al influjo de los efectos artísticos de las figuras que los pueblos antiguos y los tiempos pasados imprimieron al destino trágico en sus concretas obras literarias[813]». En verdad nada hay más problemático que la competencia de los desorientados sentimientos del 'hombre moderno', sobre todo a la hora de juzgar sobre la tragedia. Idea que no respalda solamente *El nacimiento de la tragedia*, aparecida cuarenta años antes que la *Estética de lo trágico*, sino que la sugiere con gran fuerza la constatación de que la escena moderna no ofrece tragedia alguna que se parezca a la tragedia de los griegos. Con la negación de este estado de cosas, tales teorías de lo trágico patentizan la presunción de que hoy en día deberían seguir componiéndose tragedias. Tal es su motivo oculto y esencial, y justamente por ello resultó sospechosa una teoría de lo trágico capaz de hacer temblar aquel axioma de nuestra arrogancia cultural. A tal efecto, la filosofía de la historia no se tenía en cuenta en absoluto. Pero para mostrar que sus perspectivas son sin duda alguna indispensables para una teoría de la tragedia es evidente que ésta no cabe esperarla sino allí donde una adecuada investigación demuestre comprensión sobre el estado de la propia época. Este es, pues, también ese punto de Arquímedes que determinados pensadores modernos, en especial Franz Rosenzweig[814] y Georg Lukács, han encontrado en la obra juvenil de Nietzsche: «En vano quiso nuestra época democrática imponer una equiparación con respecto a

lo trágico; vano ha sido en efecto todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma[815]».

Semejantes tesis se cimentaban en la obra de Nietzsche y su comprensión de la vinculación de la tragedia con la leyenda y de la independencia de lo trágico frente al *éthos*. Para explicar la vacilante, laboriosa repercusión de estas ideas no es menester remitir a la limitación de las siguientes generaciones de investigadores. Era más bien la obra de Nietzsche la que en su metafísica schopenhaueriana y wagneriana portaba los elementos que debilitaban por fuerza lo mejor de ella. Ya en la misma definición de mito se nota su influencia. «El lleva el mundo de la apariencia a los límites en que éste se niega a sí mismo, para buscar refugio nuevamente en el seno de la realidad única y verdadera… Guiándonos por las experiencias de un oyente verdaderamente estético, nos representamos al artista trágico cuando, cual exuberante divinidad de la *individuatio*, crea sus figuras, en cuyo sentido difícilmente cabría concebir su obra como 'imitación de la naturaleza', mientras su enorme instinto dionisíaco engulle todo ese mundo de las apariencias para hacer barruntar por detrás de él, mediante su aniquilación precisamente, una suprema alegría artística primordial en el seno de lo Uno primordial[816]». Como este pasaje deja claro, para Nietzsche el mito trágico es una creación puramente estética, por lo que al ámbito de lo estético quedará igualmente confinado, en cuanto apariencia y disolución de la apariencia, el contrapunto creado por las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisíaco. Con la renuncia a un conocimiento del mito de la tragedia desde el punto de vista de la filosofía de la historia, Nietzsche pagó cara la emancipación del estereotipo de eticidad que solía imponerse al acontecer trágico. He aquí la formulación de esta renuncia: «Pues, para nuestra humillación y exaltación, tiene que quedar claro sobre todo que la totalidad de la comedia del arte, por ejemplo, no es representada para nosotros por mor de nuestra mejora y formación; más aún, que tampoco somos los creadores propiamente dichos de ese mundo del arte; pero sí nos cabe suponer de nosotros mismos que, para su verdadero creador, ya somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la

tenemos en el significado de las obras de arte, dado que sólo en tanto que fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo, mientras que, ciertamente, nuestra consciencia de ese significado nuestro apenas es distinta de la que los guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla en él representada[817]». Se abre así el abismo del esteticismo, en el que esta genial intuición acabó perdiendo todos los conceptos, de modo que dioses y héroes, el desafío y el sufrimiento, es decir, los pilares del edificio trágico, finalmente se desvanecen en la nada. Allí donde el arte ocupa el centro de la existencia, de modo que hace del hombre su manifestación en vez de reconocerlo como su fundamento —no como su creador, sino reconociendo su existencia como tema eterno de sus creaciones—, no cabe en general la reflexión ponderada. Y si con el desplazamiento del hombre del centro del arte el nirvana, la adormecedora voluntad de vida, ocupa su lugar, como en Schopenahuer, o si es la «encarnación de la disonancia[818]» la que, como en Nietzsche, ha creado los fenómenos del mundo humano tanto como ha creado al hombre, se trata siempre del mismo pragmatismo. Pues, ¿qué importa que sea la voluntad de vida o, al contrario, la de su aniquilación, la que al fin inspire de modo supuesto toda obra de arte, cuando dicha obra, en cuanto productor de la voluntad absoluta, se desvaloriza a sí misma al desvalorizarse con el mundo? El nihilismo que habita las profundidades de la filosofía del arte de Bayreuth frustraba —y no le era posible otra cosa— el concepto de la histórica y cruda inmediatez de la tragedia griega. «Chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos[819]»: la tragedia se disuelve en las visiones del coro y de la multitud de espectadores. Nietzsche desarrolla así la idea de que se debe «tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había antítesis alguna entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por estos sátiros… Ese coro de sátiros es ante todo una visión de la masa dionisíaca» —es decir, los espectadores—, «de igual modo que el mundo de la escena se revela, a su vez, como una visión de ese coro de sátiros[820]». Tan extrema acentuación de la apariencia apolínea, presupuesto de la

disolución estética de la tragedia, es insostenible. Desde un punto de vista filológico, «falta pues… en el culto toda conexión con el coro trágico[821]». Otrosí: al extático, ya sea éste la masa o sea un individuo, en tanto que no esté paralizado, sólo cabe pensarlo en la acción más apasionada; plantear el coro, que ahí interviene moderada y ponderadamente, al tiempo como sujeto de las visiones resulta imposible, por no hablar de un coro que, resultando él mismo manifestación de una masa, se convertiría en soporte de ulteriores visiones. Especialmente el público y los coros no son en absoluto una unidad. Y aún habrá que continuar diciéndolo en la medida en que el abismo existente entre ambos, es decir, la orquesta, no nos lo demuestre con su mera presencia.

La investigación de Nietzsche se apartó de la teoría epigonal de la tragedia sin poder refutarla. Pues no encontró ocasión para oponerse a su parte nuclear, a saber, la doctrina de la culpa y la expiación trágicas, pues harto predispuesto se encontraba a cederle el campo del debate moral. Y, sin embargo, al omitir tal crítica, se le cerró el acceso a los conceptos de la filosofía del arte o de la religión en los que se plasma en último término la decisión sobre la esencia de la tragedia. Pues en cuanto se entabla la discusión, no se puede evitar un prejuicio al parecer intocable. Se trata aquí de la suposición de que las acciones y modos de comportamiento que se encuentran en los personajes de ficción cabe utilizarlos para discutir de problemas morales, como el maniquí para la enseñanza de la anatomía. En la obra de arte, a la que no es fácil que alguien se atreva a concebir tan a la ligera como réplica fiel de la naturaleza, se confía en cambio como copia ejemplar de fenómenos morales sin mostrar la menor vacilación y sin plantearse tan siquiera la reproductibilidad de esos fenómenos. La cuestión sin embargo no es en absoluto el significado de los hechos morales para hacer la crítica de una obra de arte, sino, más bien, una cuestión doble. ¿Las acciones y los modos de comportamiento, según los representa una obra de arte, poseen quizás un significado moral en cuanto reproducciones de la realidad? Otrosí: ¿es quizás en nociones morales como cabe aprehender adecuadamente lo que es el contenido de una obra? Responder

afirmativamente a ambas preguntas —o quizá más bien pasarlas por alto— es lo que mejor caracteriza a la interpretación y teoría al uso de lo trágico. Pero es también precisamente con la respuesta negativa a estas preguntas como se revela la necesidad de aprehender el contenido moral de la poesía trágica no como su última palabra, sino como momento de su pleno contenido de verdad; dicho de otro modo, desde el punto de vista de la filosofía de la historia. Cierto que la respuesta negativa a la primera pregunta planteada ha de basarse en tanto mayor medida en otros contextos cuanto que la respuesta negativa en lo que concierne a la segunda es de la incumbencia sobre todo de una filosofía del arte. Pero una cosa está clara que también vale para la primera: los personajes de ficción tan sólo existen en la obra literaria. Y hasta tal punto están entretejidos en el todo de su obra literaria, como los motivos de un tapiz se entretejen con su cañamazo, que no se hace posible en modo alguno sacarlos de ella individualmente. En la literatura, y en general en el arte, la figura humana es bien distinta precisamente en esto de la real, en la cual en cambio el aislamiento del cuerpo, que en tantos respectos es sólo aparente, tiene su inconfundible contenido precisamente en cuanto expresión de la soledad moral frente a Dios. «No harás ninguna imagen» no vale solamente como defensa contra la idolatría. La prohibición de representar el cuerpo previene sin duda con el máximo énfasis contra la ilusión de que cabe reproducir esa esfera en cuyo seno la esencia moral del hombre resultaría perceptible. Todo lo moral se encuentra ligado con la vida en su sentido drástico, a saber, allí en donde ésta se encuentra consigo misma en la muerte en cuanto sede por excelencia del peligro. Y esta vida, que nos concierne moralmente, es decir, en nuestra unicidad, aparece o debería aparecer precisamente como negativa desde el punto de vista de cualquier figuración artística. Pues, por su parte, el arte no puede admitir verse promovido en sus obras a director de conciencia, ni que se preste atención a lo representado en lugar de a la representación misma. El contenido de verdad de ese todo, que nunca se encuentra en el precepto extraído, pero menos aún en el moral, sino tan sólo en el despliegue crítico, comentado, de la obra misma[822], incluye justamente referencias morales sólo de un modo sumamente mediado[823]. Y cuando éstas destacan como punto culminante de la investigación, tal como resulta característico de la

crítica de la tragedia en el idealismo alemán —así en el caso típico del ensayo de Solger[824] sobre Sófocles[825]—, es porque se ha dispensado el pensamiento del mucho más noble esfuerzo de explorar la posición de una obra o de una forma en la filosofía de la historia, y ello al mezquino precio de practicar una reflexión claramente inauténtica, y por lo tanto menos relevante que lo es cualquier doctrina ética, y ello por más filistea que ésta sea. Por lo que respecta a la tragedia, ese esfuerzo tiene una guía más segura en el análisis de su relación con la leyenda.

Wilamowitz nos da la definición siguiente: «una tragedia ática es un fragmento en sí cerrado de la leyenda de los héroes, poéticamente elaborada en estilo sublime para la representación por un coro de ciudadanos áticos y dos o a lo sumo tres actores, destinado a ser puesto en escena como parte del culto público en el santuario de Dioniso[826]». Y, en otro pasaje: «cualquier enfoque acaba remitiendo a la relación de la tragedia con la leyenda. Pues ahí se encuentra la raíz de su esencia, de ahí se derivan sus particulares ventajas y flaquezas, y en eso estriba la diferencia entre la tragedia ática y cualquier otro tipo de poesía dramática[827]». La determinación filosófica de la tragedia ha de partir de aquí, y lo hará ciertamente sabiendo que ésta no se puede considerar como mera forma teatral de la leyenda. Pues, por naturaleza, la leyenda carece de tendencia. Las corrientes de la tradición, que se precipitan con violenta efervescencia desde vertientes opuestas a menudo, se acabarían remansando en el espejo épico de un lecho dividido de múltiples brazos. A la poesía épica se contrapone la trágica en cuanto deformación de In tradición. Y cuán intensa y significativamente sabía deformar lo muestra por ejemplo el motivo de Edipo[828]. Tienen razón sin embargo Ieóricos más antiguos, como Wackernagel, cuando declaran a la invención incompatible con lo trágico[829]. A saber, la transformación de la leyenda no se produce en la búsqueda de constelaciones trágicas, sino en la plasmación de una tendencia que perdería todo significado si aquello en lo que se manifestara dejara de ser leyenda, es decir, la historia primordial del pueblo. Lo que constituye el sello de la tragedia no es, por tanto, sin más un ‘conflicto de niveles’[830]

entre el héroe y su entorno como el que la investigación de Scheler *Sobre el fenómeno de lo trágico* declara característico, sino la singular índole griega de tales conflictos. ¿Dónde se ha de buscar ésta? ¿Qué tendencia se disimula al interior de lo trágico? Y, ¿por qué muere el héroe? La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distingue de cualquier otro por su objeto —es decir, el héroe— y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Pero éstos, que a diferencia de las antiguas sujeciones mortales no remiten a un mandato superior sino a la vida del héroe como tal, al final lo aniquilan porque, inadecuados a la voluntad individual, sólo benefician a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene el doble significado de desvigorizar el derecho antiguo de los olímpicos y de ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de nueva cosecha humana. Pero también al sufrimiento trágico, tal como lo representan Esquilo en la *Orestíada* y Sófocles en el *Edipo*, puede serle inherente esta doble fuerza. Si en esta figura resulta menos evidente el carácter expiatorio del sacrificio, tanto más clara es su metamorfosis, que expresa la sustitución de la exposición a la muerte por un paroxismo que satisfacía a la antigua consciencia de los dioses y de la víctima en tanto se reviste visiblemente de la forma de la nueva. La muerte se convierte por tanto en salvación: crisis de la muerte. Un antiquísimo ejemplo lo constituye la sustitución de la ejecución de la persona ante el altar por la acción de huir del cuchillo del sacrificador, es decir, por una huida corriendo y dando vueltas en torno del altar hasta que el consagrado a la muerte termina aferrándose a éste, con lo cual el altar se convierte en asilo, el dios airado en misericordioso, y el que iba a morir en prisionero y servidor del dios. Tal es cabalmente el esquema de la *Orestíada*. Esta profecía de tipo agonal se distingue de las épico-didácticas por su limitación al ámbito de la muerte, por su vinculación condicional a la comunidad y sobre todo por el carácter definitivo, en tanto que perfectamente garantizado, de su desenlace y redención[831]. Pero aquí, a fin de cuentas, ¿qué nos da derecho a referirnos a una representación ‘agonal’? Un derecho que en todo caso no podría sustentar suficientemente

la deducción hipotética del proceso trágico a partir de la carrera sacrificial en torno a la *thymele*[832]. Prueba esto ante todo que las funciones teatrales áticas se desarrollaban en forma de competiciones. Porque no sólo competían los autores, sino también los protagonistas, e incluso los coregas. Pero, internamente, este derecho se funda en la muda opresión que toda representación ática no tanto transmite a los espectadores como la muestra en sus personajes, entre los cuales se consuma en la silenciosa concurrencia del *agón*[833]. En su análisis del 'hombre metaético', Franz Rosenzweig convierte en piedra angular de la teoría de la tragedia la afasia[834] del héroe trágico, que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier otro tipo posterior. «Tal es el signo distintivo del sí mismo, el sello de su grandeza como el estigma de su debilidad, a saber: que calla. El héroe trágico sólo tiene un lenguaje que le corresponda perfectamente: justamente el callar. Así es desde el comienzo. Lo trágico se ha dotado de la forma artística del drama para poder representar precisamente el callar… Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen con dios y con el mundo, elevándose de los paisajes de la personalidad, que se delimita e individualiza frente a los otros mediante la palabra, hasta la glacial soledad del sí mismo. Pero en cuanto que el sí mismo no sabe de nada que esté fuera de sí, encontrándose sin más solo, ¿cómo manifestar su soledad, esa rígida actitud de desafío, sino precisamente callando? Eso es lo que ocurre en las tragedias de Esquilo, como ya advirtieron desde luego sus contemporáneos[835]». Pero el silencio trágico, tal como significativamente se presenta con estas palabras, no puede pensarse como dominado únicamente por una actitud de desafío. Dicha actitud de desafío se forma a través de la experiencia de la privación de lenguaje, de igual modo que ésta se refuerza a través de aquélla. El contenido de las obras de los héroes pertenece a la comunidad tanto como la lengua, y cuando la comunidad popular lo niega, se queda sin lenguaje en el héroe, teniendo éste que incluir formalmente en los límites de su sí mismo físico toda acción y todo saber con tanta más violencia cuanto más grandes e influyentes sean éstos. Pues tan sólo a *suphÿsis*, pero no al lenguaje, debe él el poder perseverar en su causa, y por eso debe hacerlo con la muerte. A este mismo hecho se refiere Lukács cuando, al explicar la decisión trágica, observa: «La esencia de

estos grandes instantes de la vida es la pura vivencia de la mismidad[836]». Pero aún más claramente nos muestra un pasaje de Nietzsche que sin duda no se le escapó la situación del silencio trágico. Sin haber sospechado su significado como fenómeno de lo agonal en el ámbito trágico, su confrontación entre imagen y discurso lo expresará con exactitud diciendo: los «héroes [trágicos] hablan en cierta medida más superficialmente que como actúan; pues el mito no encuentra en modo alguno su adecuada objetivación en la palabra hablada. La articulación de las escenas y las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo es capaz de aprehender mediante palabras y conceptos[837]». Pero, por supuesto, difícilmente se trata, como Nietzsche pretende a continuación, de un mero malograrse. Pues cuanto más rezagada se queda la palabra trágica respecto a la situación —la cual ya no se puede llamar trágica si aquélla la alcanza—, tanto más se ha liberado el héroe de los antiguos estatutos, a los cuales, cuando al fin lo alcanzan, no les sacrifica sino la muda sombra de ese sí mismo, de su esencia, mientras el alma se salva al pasar a la palabra de una remota comunidad. La representación trágica cobra así una actualidad inagotable, por cuanto en la visión del héroe sufriente aprende la comunidad el agradecimiento respetuoso por la palabra con que su muerte la dotó: una palabra que, a cada nuevo giro que el autor le daba a la leyenda, venía a encenderse como un don renovado en otro lugar. Mucho más aún que el *pâthos* trágico, el silencio trágico se convirtió en el receptáculo de una experiencia de lo sublime de la expresión lingüística, la cual suele vivir mucho más intensamente en la literatura antigua que en la posterior. El enfrentamiento griego, el decisivo, con el orden demónico del mundo, deja su sello en la poesía trágica en términos de filosofía de la historia. Ahí lo trágico es a lo demónico lo que la paradoja a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia —en el sacrificio que, condescendiente con los antiguos estatutos, va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero sólo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la del dios— la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción. Por débil que sea, todo lleva acento. Así sucede también en el silencio del héroe, que ni encuentra responsabilidad ni tampoco la busca, haciendo de este modo recaer la

sospecha sobre la instancia de los perseguidores. Pues su significado al fin se invierte, y lo que entra en liza no es la consternación del inculpado, sino el testimonio de un sufrimiento silencioso; con lo cual la tragedia, que antes parecía dedicada al enjuiciamiento del héroe, se transforma en un debate sobre los olímpicos en el cual aquél da testimonio y, contra la voluntad de los héroes, proclama «el honor del semidiós[838]». Así, el profundo impulso justiciero de Esquilo[839] anima la profecía antiolímpica propia de toda poesía trágica. «No fue en el derecho, sino en la tragedia, donde se alzó por vez primera la cabeza del genio de la espesa niebla de la culpa, pues en la tragedia se quebranta el destino demónico. Pero no porque la concatenación de culpa y expiación, incalculable desde el punto de vista pagano, fuera sustituida por la pureza del hombre absuelto y reconciliado con el dios puro. Sino que, en la tragedia, el hombre pagano advierte que es mejor que sus dioses, pero este conocimiento le quita la palabra, permaneciendo mudo. Sin declararse, ese conocimiento trata de reunir fuerzas en secreto… No se trata en absoluto de la restauración del 'orden ético del mundo', sino antes bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado. La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es así lo sublime de la tragedia[840]».

Que lo sublime del contenido no se explica por el rango y el linaje de los personajes es una observación que sería superflua si la realeza de tantos héroes no hubiese dado lugar a curiosas especulaciones y confusiones obvias. Unas y otras entienden esta condición en y para sí y en sentido moderno, pero nada es más evidente que el hecho de que se trata de un momento accidental, heredado del acervo de la tradición que constituye la base de la literatura trágica. En la época arcaica ésta gira en efecto en torno al soberano, con lo que el regio linaje del personaje dramático nos indica el origen en la edad heroica. Y tan sólo por eso es este linaje relevante, por eso es desde luego decisivo. Pues la rudeza del sí mismo heroico —que no es ningún rasgo de carácter, sino el sello del héroe desde el punto de vista de la

filosofía de la historia— corresponde justamente a su posición dominante. Frente a este simple hecho, la explicación que de la realeza trágica nos da Schopenhauer aparece como una de esas nivelaciones en lo universalmente humano que hacen irreconocible la diferencia esencial entre la dramaturgia antigua y la moderna. «Los griegos tomaban siempre como héroes del *Trauerspiel* a personajes regios; los modernos también, en su mayoría. Pero no porque el rango le dé más dignidad al que actúa o sufre: dado que aquí se trata de poner en juego las pasiones humanas, el valor relativo de los objetos a través de los cuales eso se produce es indiferente, y los campesinos se prestan para ello lo mismo que los reyes… Las personas de gran poder y de apariencia son también, sin embargo, las más apropiadas para el *Trauerspiel* porque la desgracia en la que hemos de reconocer el destino de la vida humana ha de tener magnitud suficiente como para que al espectador, sea quien sea, le parezca terrible… Pero las circunstancias que llevan a una familia plebeya a la necesidad y la desesperación resultan muy nimias a ojos de los grandes o los ricos, y pueden ser suprimidas con ayuda humana, a veces hasta con una pequeñez: por eso no pueden conmover trágicamente a espectadores tales. En cambio, las desgracias de los poderosos y los grandes son terribles incondicionalmente y no son susceptibles de remedio externo; pues los reyes han de ayudarse a sí mismos con su propio poder o sucumbir. A eso se añade que la caída desde lo alto es sin duda mayor. Y por eso mismo a los personajes plebeyos les falta altura desde la que caer[841]». Lo que aquí se explica como dignidad jerárquica del personaje trágico —de un modo además directamente barroco en función de los desafortunados incidentes propios de la ‘tragedia’— nada tiene que ver con el rango de las figuras heroicas sustraídas al tiempo; pero para el *Trauerspiel* moderno la condición principesca sí posee el significado ejemplar y mucho más preciso que ya se señaló en su lugar. La investigación más reciente aún no se ha dado cuenta de lo que en este engañoso parentesco separa al *Trauerspiel* y a la tragedia griega. E, involuntariamente, posee un efecto sumamente irónico el que a propósito de los escarceos trágicos de Schiller en *La novia de Mesina*, los cuales tuvieron luego que transmutarse tan vehementemente en *Trauerspiel* sin duda gracias a la actitud romántica, Borinski[842] afirme, siguiendo a

Schopenahuer, con respecto a la elevada posición de los personajes persistentemente resaltada por el coro: «¡Cuánta razón tenía sin embargo la poética del Renacimiento —y no con ánimo ‘pedante’, sino vivamente humano— al atenerse escrupulosamente a los reyes y héroes’ de la tragedia antigua[843]».

Schopenhauer concebía la tragedia como *Trauerspiel*; entre los grandes metafísicos alemanes posteriores a Fichte, probablemente no hubo ninguno que estuviera menos dotado que él para poder ver el drama griego. También veía, pues, en el moderno la fase superior, y con esta confrontación, por insuficiente que sea, definió al menos el problema: «Lo que da a lo trágico, en cualquier forma que se nos presente, el peculiar impulso a la elevación es el incipiente conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden garantizar un verdadero placer, con lo cual nuestro apego respecto a ellos no vale la pena: en eso consiste el espíritu trágico: en que conduce a la resignación. Admito que en el *Trauerspiel* de los antiguos ese espíritu de resignación sólo raras veces se manifiesta y se expresa directamente… Así como la impasibilidad estoica se distingue radicalmente de la resignación cristiana por cuanto sólo enseña a soportar tranquilamente y a esperar serenamente un mal ineludiblemente necesario, y en cambio el cristianismo la renuncia y abdicación de la voluntad, así también los héroes trágicos de los antiguos muestran un constante sometimiento a los inexorables golpes del destino, mientras que en cambio el *Trauerspiel* cristiano muestra la abdicación de la voluntad de vivir, es decir, el alegre abandono del mundo, en la total consciencia de su falta de valor y nulidad. Pero también yo soy enteramente de la opinión de que el *Trauerspiel* de los modernos es superior al de los antiguos[844]». Frente a esta vaga valoración, prisionera de una metafísica extraña a la historia, se pueden oponer algunas expresiones de Rosenzweig para darse cuenta del progreso que la historia filosófica del drama ha hecho con los descubrimientos de este pensador. «Existe una diferencia íntima entre las tragedias moderna y antigua… y es que sus figuras son todas distintas entre sí, distintas como toda personalidad pueda serlo a su vez de las demás… En la tragedia antigua no era así; en ésta sólo

eran distintas las acciones, pero, en cuanto héroe trágico, el héroe venía siendo siempre el mismo, siempre el mismo sí mismo desafiantemente sepultado en sí. A la consciencia por tanto necesariamente limitada del héroe moderno le repugna la exigencia de ser en general esencialmente consciente, a saber, cuando está sólo consigo. La consciencia siempre pretende ser clara; la consciencia limitada es imperfecta… Así, la tragedia moderna va persiguiendo un fin que le era enteramente extraño a la antigua, la tragedia del hombre absoluto en su relación con el objeto absoluto… Y dicho fin, apenas conocido… es éste: sustituir la incalculable multiplicidad de caracteres por el único carácter absoluto, por un héroe moderno que sea uno y siempre igual, como el antiguo. Pero ese punto de convergencia en que se cortarían las líneas de todos los caracteres trágicos, ese hombre absoluto… no es otro que el santo. La tragedia de santos es sin duda el anhelo secreto del trágico… Y da igual si… este fin sigue siendo para los autores trágicos un fin alcanzable en todo caso, aunque inalcanzable para la tragedia en cuanto obra de arte, dado que ese fin para la consciencia moderna constituye la exacta contrapartida del héroe de la antigua[845]». La ‘tragedia moderna’, cuya deducción de las antiguas se intenta en estas frases, se llama, como apenas es preciso señalar, con el nombre, cualquier cosa menos insignificante, de ‘*Trauerspiel*’. Con cuya exacta denominación las ideas con que concluye el pasaje citado abandonan la forma hipotética de la pregunta. Así, en cuanto forma de la tragedia de santos, el *Trauerspiel* es convalidado por el drama de mártires. Y sólo en la medida en que la mirada aprenda a reconocer sus rasgos entre las múltiples clases de drama de Calderón a Strindberg, ha de serle evidente el futuro aún abierto de esta forma, es decir, una forma del misterio.

De lo que aquí se trata es de su pasado. Y éste se remonta muy atrás, a un punto de inflexión en la historia del espíritu griego: a la muerte de Sócrates. El drama de mártires en cuanto parodia de la tragedia surge en el Sócrates moribundo. Y aquí, como tantas veces, la parodia de una forma señala su fin. Que para Platón se trataba del fin de la tragedia lo muestra Wilamowitz: «Platón quemó su tetralogía; no porque renunciara a ser un poeta en el

sentido de Esquilo, sino porque reconocía que ahora el trágico ya no podía sin duda seguir siendo el maestro e inspirador del pueblo. Por supuesto, intentó —tan fuerte era el poder de la tragedia— crearse una nueva forma artística de carácter dramático, y así, en lugar de la ya superada leyenda heroica, se creó otro ciclo legendario, el ciclo de Sócrates[846]». De modo que este ciclo de la leyenda socrática es una exhaustiva profanación de la leyenda heroica mediante el abandono de sus demónicas paradojas al entendimiento. Desde fuera, por supuesto, la muerte del filósofo se asemeja a la trágica. El es la víctima expiatoria conforme a la ley de un antiguo derecho, la muerte sacrificial que funda una comunidad en el espíritu de una justicia por venir. Pero precisamente esta coincidencia muestra con claridad cuál es propiamente hablando la relevancia de lo agonal en la auténtica tragedia: esa disputa sin palabras, esa huida muda de los héroes, que en los diálogos cedieron el lugar a tan brillante despliegue del discurso y de la consciencia. Del drama socrático se expulsó por tanto lo agonal —incluso su disputa filosófica sigue siendo un *training* simulado— mientras que, de golpe, la muerte del héroe se transformó en la muerte de un mártir. Al igual que el héroe cristiano de la fe —cosa que detectó con infalible olfato la simpatía de no pocos Padres de la Iglesia, como modernamente el odio de Nietzsche—, Sócrates muere voluntariamente, como también voluntariamente, con superioridad inaudita pero sin desafío, Sócrates enmudece cuando calla. «Pero que se le sentenciase a muerte y no sólo a destierro parece haberlo impuesto, con plena claridad y sin sentir el horror natural a la muerte, justamente sin duda el mismo Sócrates… Sócrates moribundo se convertía así en el nuevo ideal, antes jamás visto en parte alguna, para los jóvenes de la nobleza griega[847]». Cuán alejado estaba del héroe trágico no pudo señalarlo Platón con mayor elocuencia que dando la inmortalidad por objeto al último diálogo de su maestro. Si tras la *Apología* la muerte de Sócrates hubiera podido seguir apareciendo trágica —afín como es a la de *Antígona*, iluminada ya por un concepto excesivamente racional del deber—, el clima pitagórico del *Fedón* muestra a esta muerte desprendida de todo vínculo trágico. Sócrates mira a la muerte a los ojos como un mortal —como el mejor y el más virtuoso de los mortales, si se quiere—, pero la reconoce en tanto que algo extraño, más allá de lo cual

espera reencontrarse, en la inmortalidad. No así el héroe trágico, que retrocede tembloroso ante el poder de la muerte como ante un poder que le es familiar, inherente y propio. Es más, su vida desciende de la muerte, que no es su final, sino su forma. Pues la existencia trágica solamente encuentra su misión por cuanto los límites, los de la vida lingüística tanto como somática, le han sido dados, le están impuestos a él desde el principio. Esto se expresa de las formas más diversas, pero nunca quizá con tanto acierto como en una observación ocasional que define la muerte trágica como «el signo, adosado desde fuera, de que el alma ha muerto[848]». Es más, el héroe trágico, si se quiere, carece de alma. Los lejanos nuevos mandatos de los dioses van resonando en su vacío inmenso, y de este eco aprenden las generaciones venideras su lenguaje. Como en la criatura común se propaga la vida, en el caso del héroe se propaga una muerte, y la ironía trágica surge cada vez que —con profundo derecho, del que él nada barrunta— comienza a hablar de las circunstancias de su ruina como circunstancias de la vida. «También la resolución del hombre ante la muerte es… heroica sólo en apariencia, sólo para la consideración humano-psicológica; los moribundos héroes de la tragedia —así más o menos escribe un joven trágico— están muertos mucho antes de morir[849]». En su existencia espiritual-corpórea, el héroe es marco del suceso trágico. Si efectivamente la «autoridad del marco», como ha sido formulada con acierto, se constituye en un elemento esencial para la separación entre la concepción antigua de la vida y la moderna, en la cual una infinita y matizada proliferación de los sentimientos o las situaciones parece lo evidente, entonces esta autoridad no puede separarse de la que corresponde a la tragedia misma. «No la fuerza sino la duración del sentimiento elevado hace al hombre elevado[850]». Esta monótona duración del sentimiento heroico tan sólo se garantiza en el marco preestablecido de su vida. El oráculo de la tragedia no es así solamente un conjuro mágico del destino, sino la certeza exteriorizada de que fuera de su marco no existe vida trágica. La necesidad, tal como aparece consolidada en el marco, no es nunca causal, mas tampoco mágica. Es la mudez de la actitud desafiante con la cual el sí mismo saca a la luz sus manifestaciones. Bajo el efecto del soplo de la palabra se derretiría como nieve con el viento del sur, pero esto tan sólo bajo el efecto de una palabra

aún desconocida. El desafío heroico contiene esta palabra desconocida, aún encerrada en el interior de sí; y esto lo distingue de la *hýbris* de un hombre al que la consciencia plenamente desarrollada de la comunidad ya no le reconoce ningún posible oculto contenido.

La *hýbris* trágica, que paga su derecho a permanecer callada con la vida del héroe, sólo era posible en épocas arcaicas. El héroe, que desdeña responder de sí ante los dioses, establece con éstos una especie de pacto de expiación que tiene el doble significado de valer no sólo como restauración de una antigua constitución jurídica, sino también como comienzo de su debilitamiento en la consciencia lingüística de la comunidad renovada. Competición, derecho y tragedia, la gran tríada agonal de la vida griega —al *agón* en cuanto esquema alude la *Historia de la cultura griega* de Jacob Burckbardt[851]—, concluye finalmente bajo el signo del pacto. «En la Hélade, la legislación y el procedimiento legal se formaron en lucha contra la ley del más fuerte y la autodefensa. Allí donde la inclinación a tomarse la justicia por su mano desaparecía o donde el Estado conseguía atajarla, el proceso no asumió en un principio un carácter de búsqueda de una decisión judicial, sino de un debate con vistas a la final expiación… En el marco de tal procedimiento, cuyo fin principal no era encontrar el derecho absoluto, sino más bien mover al ofendido a que renunciara a la venganza, las formas sacras de la prueba y la sentencia, por mor de la impresión de que tampoco fallaban a la parte perdedora, tenían que cobrar una importancia particularmente elevada[852]». El proceso antiguo —y en especial el proceso penal— es como tal diálogo, por estar construido sobre el doble papel del acusador y el acusado, sin que se establezca procedimiento oficial. En este sentido, posee su coro, que está formado en parte por testigos jurados (pues, p. ej., en el derecho paleocretense las partes aportaban la prueba con ayuda de compurgadores, es decir, avaladores de la reputación, los cuales originariamente salen fiadores de su parte incluso con las armas en el caso de las ordalías), en parte por la intervención de los camaradas del acusado implorando clemencia al tribunal, y en parte finalmente por la asamblea popular, que es la que está encargada de juzgar. Para el derecho ateniense lo

importante y más característico es sin duda el salto dionisíaco, es decir, el hecho de que la palabra ebria, extática, pudiera transgredir el perímetro regular del *agón*, y que de la fuerza persuasiva del discurso vivo surgiera una justicia mucho más elevada que la que surge del proceso de los clanes contendiendo con armas o con formas verbales obligatorias y codificadas. El logos transgrede en consecuencia la ordalía en dirección a la libertad. Este es el profundo parentesco entre proceso judicial y tragedia en Atenas. La palabra del héroe, cuando al fin atraviesa esporádicamente la rígida coraza del sí mismo, se convierte sin duda en un grito de indignación. La tragedia se ajusta en todo caso a la imagen del desarrollo de un proceso; porque también en ella se produce un debate con vistas a una final expiación. De ahí resulta que en Sófocles y en Eurípides los héroes aprendan «no a hablar…, [sino] meramente a debatir», y de ahí que «a la antigua dramaturgia le resulte extraña la escena de amor[853]». Pero si en la mente del autor el debate es el mito, su obra es reproducción y revisión del procedimiento al mismo tiempo. Y todo este proceso creció imparablemente hasta adquirir la dimensión del anfiteatro. A esta continuación del procedimiento la comunidad asiste en calidad de instancia de control, y aun como instancia de juicio. Trata de pronunciarse por su parte en lo que hace al acuerdo, con cuya interpretación el poeta renueva la memoria que nace de las obras de los héroes. Pero en la conclusión de la tragedia sin duda que siempre resuena un non *liquet*[854]. Cierto que en cada caso el desenlace es también una redención; pero ésta es tan sólo momentánea, y por ello limitada y problemática. La pieza satírica antecedente o subsiguiente es sin duda expresión de que al non *liquet* del proceso representado sólo lo prepara o reacciona el impulso de la comicidad. «El héroe, que en otros suscita sentimientos de temor o de compasión, continúa siendo un yo mismo inmóvil y rigidificado. Temor y compasión que en el espectador se absorben enseguida, haciendo de él también otro sí mismo encerrado en sí mismo. Cada uno sigue siendo para sí, cada uno sigue siendo ese sí mismo. No se genera comunidad alguna, y sin embargo se genera un contenido común. Los sí mismos no se encuentran, y sin embargo en todos suena una misma nota, el sentimiento de aquel propio sí mismo[855]». La dramaturgia forense de la tragedia tuvo

su consecuencia fatal y duradera en la doctrina de las unidades. Esta objetiva determinidad se le escapó también por tanto a la profunda interpretación según la cual: «La unidad de lugar es el obvio símbolo inmediato de ese estar-detenido entre el cambio constante de la vida en torno; por eso es el camino técnicamente necesario de su configuración. Lo trágico tan sólo es un instante: éste es el sentido que se expresa en la unidad de tiempo[856]». No es que esto se haya de poner en duda; es más, el emerger a plazo fijo de los héroes sobre el mundo subterráneo realiza el máximo hincapié en la detención del curso temporal. Jean Paul[857] no hace otra cosa que negar esa asombrosa adivinación cuando dice retóricamente de la tragedia: «¿Quién presentará en las fiestas públicas y ante una multitud lúgubres mundos de sombras?»[858]. A nadie más en su tiempo se le ocurriría algo semejante. Pero, como en todas partes, también aquí el estrato más fecundo de la interpretación metafísica se encuentra en el plano mismo de lo pragmático. En el cual la unidad de lugar resulta ser la sede del tribunal; la unidad de tiempo, la siempre delimitada —por el curso del sol o de otro modo— del día del juicio; y la unidad de acción, la del debate. Estas circunstancias son las que hacen de los diálogos de Sócrates irrevocable epílogo de la tragedia. Durante el curso de su propia vida, el héroe mismo no sólo adquiere la palabra, sino también un grupo de discípulos, que son sus jóvenes interlocutores. Su silencio ya, no su discurso, es lo que en adelante está colmado con una enorme carga de ironía. Socrática, lo contrario de la trágica. Trágico es el descarrilamiento del discurso, que roza entonces inconscientemente la verdad de la vida heroica, el sí mismo cuyo hermetismo es tan profundo que no despierta siquiera cuando en sueños se le viene llamando por el nombre. El silencio irónico del filósofo, reservado, mímico, es sin duda consciente. En lugar de la muerte sacrificial del héroe, Sócrates nos propone como ejemplo el del pedagogo. Pero la guerra que su racionalismo le había declarado al arte trágico la emprenderá la obra de Platón concretamente contra la tragedia con una superioridad que va a acabar afectando más decisivamente al provocador que a los provocados. Pues esto no sucede en el espíritu racional de Sócrates, sino antes bien en el espíritu del diálogo mismo. Cuando al final del *Banquete* Sócrates, Agatón y Aristófanes se sientan solos unos frente a otros, ¿no debería ser la sobria

luz de sus diálogos la que, con el alba, hiciera irrumpir Plantón sobre los tres coincidiendo con el discurso del verdadero poeta, que reúne en sí mismo la tragedia y la comedia por igual? Pero en el diálogo aparece, más acá de lo trágico y lo cómico, el puro lenguaje dramático de su dialéctica. Y esto que es así puramente dramático restaura aquel misterio que en las formas propias del drama griego se había mundanizado poco a poco: su lenguaje, que es ya sobre todo, como el del nuevo drama, el *Trauerspiel*.

Al equiparar la tragedia al *Trauerspiel*, debería parecer muy sorprendente que la poética aristotélica guarde total silencio sobre el luto como resonancia de lo trágico. Pero, muy lejos de esto, sin embargo, la estética moderna ha creído a menudo aprehender en el concepto de lo trágico un sentimiento, la reacción sentimental a la tragedia y al *Trauerspiel*. La tragicidad es una fase preliminar de la profecía, hecho que sólo se encuentra en lo lingüístico: trágicos son la palabra y el silencio propios del tiempo arcaico en los que la voz profética se ensaya, como lo son la muerte y el sufrimiento en cuanto redimen esta voz, pero nunca un destino en el pragmático contenido de su enredo. El *Trauerspiel* es pensable en términos de pantomima, la tragedia no. Pues a la palabra del genio está ligada la lucha contra el demonismo del derecho. La volatilización psicologista de lo trágico y la equiparación de tragedia y *Trauerspiel* van emparejadas. Ya el nombre de este último alude al hecho de que su contenido suscita el luto en el espectador. Lo cual no significa que se pueda explicar mejor que el de la tragedia con categorías procedentes del ámbito de una psicología empírica: antes bien, podrá querer decir que para una descripción del luto estos espectáculos podrían servir mucho mejor que lo hace el estado de aflicción. Pues el *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo que nos ponga tristes como aquel en que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo para tristes. Propia de éstos es cierta ostentación. Así, sus cuadros están allí dispuestos con el claro objeto de ser vistos, hallándose ordenados como quieren ser vistos justamente. De igual modo, el teatro renacentista, influyente en múltiples respectos sobre el drama propio del barroco alemán, nace de una pura ostentación, a saber, la contenida en los *trionfi*[859],

cortejos con recitado aclaratorio que florecieron bajo Lorenzo de Médicis en Llorencia. Por lo demás, en todo el *Trauerspiel* europeo la escena no es tampoco rigurosamente fijable, no es un lugar propiamente dicho, sino dialécticamente desgarrado. Ligada con la corte, no dejará de ser una escena ambulante; sus tablas representan de modo bien impropio la tierra como escenario creado de la historia que va con su corte de ciudad en ciudad. Por el contrario, en el caso griego, la escena viene a ser un *topos* cósmico. «La forma del teatro griego nos recuerda un solitario valle de montaña: la arquitectura de la escena se aparece en tanto imagen resplandeciente de unas nubes que las bacantes que vagan por la montaña pueden contemplar desde la cumbre, como magnífico recuadro en cuyo centro se nos revela la imagen de Dioniso[860]». Poco importa si esta bella descripción es lo suficientemente fiel, o si acaso por analogía con los límites que marca el tribunal el que «la escena se convierta en tribunal» debe mostrarse válido para toda comunidad en cuestión: en cualquier caso, la trilogía griega no es modelo meramente repetible, sino única continuación del proceso trágico en lo que es una instancia superior. Como sugieren el teatro abierto y la repetición nunca igualmente repetida, lo que en ella se da es un suceso decisivo en el cosmos. Allí la comunidad es invitada a presenciar y juzgar dicho suceso. Mientras que el espectador de la tragedia resulta exigido y justificado por ella, el *Trauerspiel* tan sólo es posible entenderlo a partir del espectador. Este, en efecto, experimenta cómo se le presentan de modo incisivo diversas situaciones en la escena, junto a un espacio interior del sentimiento que queda totalmente sin relación con el cosmos, mientras que el nexo existente entre el luto y la ostentación, según se plasma en el teatro del Barroco, se estampa lacónicamente en lo lingüístico. Así, la «escena del luto[861]», que viene a ser, «figuradamente, la tierra en cuanto escenario de acontecimientos luctuosos…»; «las pompas fúnebres[862]; o bien el túmulo funerario[863], un túmulo cubierto de paños y provisto de adornos, de símbolos, etc., sobre el cual se expone el cuerpo de un ilustre difunto en su ataúd (catafalco, *castrum doloris, Trauerbühne*[864])». La palabra ‘luto’[865] siempre está disponible para estas combinaciones, en las que el meollo del significado se absorbe de las palabras que la acompañan[866]. De modo característico para el significado más drástico, en absoluto dominado por lo

estético, del término barroco, en Hallmann se lee: «¡Tal es pues el *Trauerspiel* que causan tus vanidades! | ¡Tal la danza macabra que en el mundo se incuba!»[867].

El período sucesivo seguiría en deuda con la teoría barroca que suponía al objeto histórico particularmente apropiado para el *Trauerspiel*. Y así como no vio que en los dramas barrocos la historia se transformaba justamente en historia natural, así en el análisis de la tragedia no se atendió a la distinción entre historia y leyenda. De este modo alcanzó el concepto de una histórica tragicidad. Otra consecuencia en el mismo respecto fue la realizada equiparación de los *Trauerspiele* con la tragedia, que asumió la función teórica de camuflar la problemática propia del drama histórico tal como el Clasicismo alemán lo trajo al mundo. Una insegura relación con lo que es el material histórico es uno de los aspectos que resultan más claros en esta problemática. La libertad de su interpretación siempre quedará muy por debajo de la tendenciosa exactitud de la renovación trágica de los mitos; y, por otra parte, esta clase de drama, por contraste con el estricto atenerse a las fuentes con mentalidad de puro cronista de la que adolece el *Trauerspiel* barroco, que es perfectamente compatible con una auténtica creación poética, se sabrá peligrosamente vinculado a la 'esencia' misma de la historia. Mientras que la total libertad de la fábula es conforme en el fondo al *Trauerspiel*. El significativo desarrollo de esta forma en el *Sturm und Drang* puede entenderse, si se quiere, como experiencia propia de las potencias latentes en ella y al mismo tiempo como emancipación del círculo arbitrariamente limitado de la crónica. De diferente modo se confirma esta influencia del universo formal propio del barroco en la figura del 'genio poderoso' en cuanto híbrido burgués del tirano y el mártir. Minor[868] llamó la atención sobre tal síntesis en el *Atile* de Zacharias Werner[869]. Incluso el mártir propiamente dicho y la configuración dramática de sus tormentos perviven en la muerte por inanición de *Ugolino*[870] o en el motivo de la castración de *El preceptor*[871]. Tal es como se sigue representando el drama propio de la criatura, por más que aquí la muerte ceda el puesto al amor. Pero, también aquí, la caducidad aún sigue teniendo la última palabra.

«¡Ah, que el hombre pase por la tierra sin dejar una huella tras de sí, como la sonrisa en el rostro o el canto del pájaro a través del bosque!»[872]. En el sentido propio de tales lamentos leyó el *Sturm und Drang* los coros de la tragedia, y con ello recuperó una componente de la interpretación barroca de la tragicidad. Con ocasión de la crítica del *Laocoonte*[873] en la primera de sus *Silvas críticas*, Herder, en cuanto portavoz de la época ossiánica, nos presenta a los griegos mientras se lamentan en voz alta con su «susceptibilidad… para las tiernas lágrimas[874]». Pero lo cierto es que en el coro de la tragedia no existen lamentos. A la vista de los profundos sufrimientos, ésta adopta una actitud de superioridad, lo cual contradice la entrega al lamento. Superioridad que sólo se describe exteriormente cuando se busca su razón en la impasibilidad, o bien en la compasión. La dicción del coro restaura las ruinas del diálogo trágico convirtiéndolas en construcción lingüística consolidada, tanto más acá como más allá del conflicto: y ello tanto en el caso de la sociedad ética como en el seno de la comunidad religiosa. La presencia continua de los miembros del coro, lejos de disolver el acontecer trágico en lamentos, pone un límite, como ya señaló Lessing[875], al afecto mismo en los diálogos. La concepción del coro como ‘lamento fúnebre’ en el que aún «resuena el dolor primordial de la Creación[876]» sin duda es una reinterpretación auténticamente barroca de su esencia. Y ésta es una tarea que corresponde, por lo menos en parte, a los *Reyen* que incluye el *Trauerspiel* alemán. También se da una segunda, más oculta. Pues los coros del drama barroco no son tanto *intermezzi*, como lo son los del drama antiguo, cuanto compendios del acto que resultan a éste lo mismo que las orlas de la tipografía renacentista a la página impresa. En efecto, en ellos la naturaleza del acto se acentúa en cuanto componente de un mero espectáculo. De ahí que los *Reyen*[877] del *Trauerspiel* estén bastante más desarrollados y mucho menos ligados con la acción que lo está el coro respecto a la tragedia. De un modo totalmente diferente que en el caso del *Sturm und Drang* se revela la pervivencia apócrifa del *Trauerspiel* en las tentativas clasicistas de drama histórico. Así, entre los distintos autores modernos, ninguno ha luchado como Schiller por mantener el antiguo *pâthos* en unos materiales que ahora nada tienen en común con el mito propio de los trágicos. La irrepetible premisa que en el mito se le dio a

la tragedia él creyó asegurársela renovada en la forma de la historia. Pero ésta no contiene de por sí ni un momento trágico en el sentido antiguo ni un momento del destino en el moderno, a menos que éstos se anulen y nivelen en lo que es el concepto de necesidad causal. El drama histórico propio del Clasicismo se aproxima a esta vaga y moderantista concepción, de tal modo que ni una eticidad que se halle redimida de lo trágico ni un razonamiento sustraído a lo que son las dialécticas del destino son capaces de consolidar su construcción. Mientras que Goethe propendía a realizar mediaciones significativas y bien fundadas sin duda en el asunto —no en vano un fragmento suyo, que por influencia de Calderón experimenta con un material extraído a partir de la historia carolingia, lleva el título, curiosamente apócrifo, de *Trauerspiel de la cristiandad*—, Schiller intentó fundar el drama sobre el espíritu de la historia, según y como ésta era entendida por el idealismo alemán. Y aunque sus dramas puedan ser juzgados como obras hechas por un gran artista, nos parece innegable que con ellos estableció una forma epigonal. Así arrebató al Clasicismo, en el marco propio de lo histórico, el reflejo mismo del destino en cuanto polo opuesto a la libertad individual. Pero cuanto más lejos llevó el experimento, tanto más inexorablemente se aproximaba, con el drama romántico del destino del que *La novia de Mesina* es variante, al tipo característico del *Trauerspiel*. Sin duda, es signo de su superior inteligencia artística el hecho de que, a pesar de los teoremas idealistas, recurriera en el *Wallenstein* a lo astrológico, en *La doncella de Orleans* a los efectos milagrosos calderonianos y en *Guillermo Tell* a motivos calderonianos de apertura. Por supuesto que la forma romántica del *Trauerspiel*, en el drama del destino o en cualquier otro, difícilmente podía resultar otra cosa que una mera y total continuación. De ahí que Goethe dijera que Calderón habría sido peligroso para Schiller. Con razón podía él creerse a salvo cuando, empleando un ímpetu que superaba al mismo Calderón, desplegó en la conclusión de su *Fausto*, de manera consciente y fría, *aquello* a lo que Schiller se sentía a medias empujado contra su voluntad, pero también a medias atraído irresistiblemente.

Las aporías estéticas del drama histórico tenían que manifestarse de la manera más clara en su configuración más radical y por ello también menos artística, a saber, en la acción principal y de Estado. Esta es la réplica meridional y popular del docto *Trauerspiel* nórdico. Significativamente, el único testimonio, de esta o cualquier otra idea en general, procede precisamente del romanticismo. Es concretamente el literato Franz Horn[878] quien caracteriza las acciones principales y de Estado con una sorprendente inteligencia, sin detenerse por supuesto en ellas en el curso de su historia de *Lapoesíaj la retórica de los alemanes*. En ella se lee: «En la época de Velthem[879] eran especialmente populares las acciones principales y de Estado, de las que casi todos los historiadores de la literatura se han reído con arrogante escarnio, sin añadir no obstante ninguna explicación. Esas acciones son de origen verdaderamente alemán y enteramente apropiadas para su carácter. El amor a lo llamado puramente trágico era raro, pero el innato impulso a lo romántico requería ser alimentado abundantemente, de igual modo que el gusto por la farsa, que suele ser más vivo precisamente en los ánimos más meditativos. Todavía existe sin embargo una inclinación peculiar del alemán que no se hallaba plenamente satisfecha en todos estos géneros, a saber, aquella que remite a lo que es serio en general, a la solemnidad, o a la amplitud, o también, en su caso, a la brevedad de carácter sentencioso, o por fin a la sinuosidad. A tal fin se inventaron esas llamadas acciones principales y de Estado, cuyo material suministraban los libros históricos del Antiguo Testamento (?), o las historias de Grecia y Roma, o de Turquía, etc., pero casi nunca de Alemania misma… Aquí los reyes y príncipes aparecen muy tristes y sombríos con sus coronas de papel dorado en la cabeza, asegurando al compasivo público que nada hay más difícil que gobernar, y que un leñador duerme mejor que un rey; los mariscales y oficiales pronuncian unos magníficos discursos y cuentan con detalle sus hazañas; las princesas son, como es debido, extremadamente virtuosas, y, como no lo es menos, por lo común están sublimemente enamoradas de alguno de sus generales… Los ministros, a los que por lo común se les presenta como malintencionados y dotados de

un negro carácter, o por lo menos gris, gozan de mucha menos popularidad entre estos poetas… El *clown* y el *fool* resultan a menudo fastidiosos para los personajes de la pieza; pero éstos no pueden librarse sin más de esta encarnación de la parodia que, en cuanto tal, es inmortal[880]». No por casualidad esta encantadora descripción nos hace pensar en el teatro de títeres. Stranitzky, destacado autor vienés de estas acciones, era dueño de un teatro de marionetas. Aunque quizás allí no se representaran los textos que de él nos han llegado, no cabe sin duda pensar otra cosa sino que cualquier clase de repertorio propio de este teatro de guiñol tenía muchos puntos de contacto con las acciones cuyos epígonos paródicos desde luego podrían haber encontrado un lugar en él. La miniatura en que tienden de este modo a transformarse las acciones principales y de Estado nos las muestra así particularmente próximas al mundo que configura el *Trauerspiel*. Ahora bien, ya elija la sutil reflexión a la española o el gesto estirado propio de la alemana, conserva siempre aquella excentricidad de tono lúdico que tiene a sus héroes tradicionales en el mundo de las marionetas. «¿Que los cuerpos de Papiniano y de su hijo… no fueron representados por muñecos? En todo caso, sólo así se pudo hacer con el cadáver arrastrado de León, o cuando hubo que representar a los cuerpos de Cromwell, de Irreton y Bradshaw en la horca… Se incluye también en este contexto la espantosa reliquia de la cabeza carbonizada de la princesa de Georgia… En el prólogo de la Eternidad a *Catalina* un montón de accesorios se encuentran esparcidos por el suelo, en analogía a como se muestra en el frontispicio de la edición de 1657. Junto al cetro y el báculo hay en efecto ‘joyas, un cuadro, monedas e incluso un docto escrito’. Según sus propias palabras, la Eternidad pisotea… a padre e hijo. En el caso de que efectivamente se representaran, tanto éstos como el príncipe igualmente mencionado solamente pudieron ser muñecos[881]». La filosofía del Estado, a la que tales perspectivas tuvieron que parecer un sacrilegio, consiente sin duda una prueba en contrario. En Salmasius se lee: «Ce sont eux qui traittent les testes des Roys comme des ballons, qui se ioüent des Couronnes comme les enfants font d’un cercle, qui considèrent les Sceptres des Princes comme des marottes, et qui n'ont pas de veneration pour les liurées de la soueraine Magistrature, que pour des quintaines[882][883]». La misma apariencia física de los actores,

sobre todo del rey, que se muestra vestido con el máximo ornato, podía producir aquí el efecto de la rigidez de los muñecos. «Los príncipes, / a los que la púrpura es innata, / | enferman si son privados de su cetro[884]». Este verso de Lohenstein justifica la comparación de los soberanos del teatro barroco estrictamente con los reyes de la baraja. Así, en el mismo drama, Micipsa habla de la caída de Masinissa, «quien estaba cargado de coronas[885]». Y todavía, por último, citaremos a Haugwitz: «Alcanzadnos el terciopelo rojo / así como esta florida vestidura | y el raso negro, / que / lo que alegra la mente / y aflige al cuerpo / pueda ser leído en los ropajes; / ved quiénes hemos sido en este espectáculo / | en el que la pálida muerte recita el último acto[886]».

Entre los rasgos individuales de las acciones de Estado inventariados por Horn, el más relevante para el estudio del *Trauerspiel* es sin duda la intriga ministerial, que también desempeña su papel en el drama de elevada poesía; en este sentido, junto a «las baladronadas, / las lamentaciones, / y finalmente las lápidas y epitafios», Birken incluye en el repertorio del *Trauerspiel* «el perjurio y la traición… junto a los engaños y los embustes[887]». Pero la figura del consejero maquinador no se mueve con plena libertad en el drama docto, como sí en aquellas piezas populares, en las cuales se encuentra en su elemento en calidad de figura cómica. Así «el doctor Babra, un confuso jurista favorito del rey». Sus «golpes de Estado políticos junto a su fingida simplicidad… confieren a las escenas de Estado un modesto entretenimiento[888]». De este modo, con el intrigante se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en éste, sin embargo, episódica. La comicidad —o, mejor dicho: la pura broma— es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés. En consecuencia, su representante es inseparable del luto. «Nada de ira, somos buenos amigos, los señores colegas nunca se harán nada[889]», le dirá Hanswurst[890] al «personaje de Pelifonte, tirano de Mesina». O bien, de modo bastante epigramático, en un grabado que representa un escenario sobre el que se muestran un gracioso a la izquierda y a la derecha un príncipe: «Cuando el

escenario se vacía, / | ya no hay ni rey ni loco[891]»,. Rara vez, quizás incluso nunca, se ha dado cuenta la estética especulativa de lo muy cerca que la estricta broma se encuentra a su vez de lo cruel. ¿Quién no ha visto a los niños reír de lo que espanta a los adultos? De qué manera alternan en el sádico el infantilismo que se ríe y el ser adulto que se espanta es aquello que hay que descifrar en la figura de los intrigantes. Así lo hace Mone en la espléndida descripción que nos ofrece del pícaro de una obra procedente del siglo XIV que trata de la infancia de Jesús. «Que en este personaje se encuentra el inicio del bufón de corte resulta bien claro… ¿Cuál es el rasgo fundamental en el carácter de este personaje? Justamente, el escarnio de la arrogancia humana. Esto es precisamente lo que distingue a este pícaro del gracioso ya sin intención propio de la época subsiguiente. Hanswurst tiene sin duda algo de inocuo, pero este viejo pícaro alimenta un escarnio mordaz, provocativo, que lo impulsa de modo claramente inmediato a cometer un atroz infanticidio. Hay en esto algo de diabólico, y sólo porque este pícaro es, por así decir, un pedazo de diablo forma parte necesariamente de esta obra, para, en caso de que ello resultase posible, impedir que se consume la redención mediante el asesinato del Niño Jesús[892]». Conforme a la secularización de las Pasiones que viene a producirse en el teatro barroco, el personaje en cuestión viene a ocupar el puesto del diablo. Al pícaro se remonta, pues, también —y quizá provocada por la citada exposición de Mone— la caracterización del intrigante en una descripción de las acciones principales y de Estado vienesas. En ellas el Hanswurst de las acciones de Estado aparecía «con las armas de la ironía y de la burla, acostumbrando engañar a sus colegas —como Scapin y Riepl —, y ni siquiera dudaba en asumir la dirección de la intriga en la pieza… Igual que actualmente en el teatro profano, ya en los dramas sacros del siglo XV había asumido el pícaro el papel de figura cómica de la pieza y, lo mismo que ahora, ya se adaptaba entonces perfectamente a lo que es el marco de la obra, ejerciendo sobre el desarrollo de la acción una influencia de carácter esencial[893]». Sólo que la parte secundaria no es, como estas palabras sugieren, un acoplamiento de elementos mutuamente heterogéneos. La broma más cruel es tan originaria como la diversión más inocua; originariamente las dos están muy próximas, y justamente a la

figura del intrigante le debe el *Trauerspiel*, que a menudo camina sobre zancos, mantener el contacto con el suelo nutricio de experiencias increíblemente profundas. Pero cuando ambas cosas, el luto del príncipe y el buen humor de su consejero, se hallan tan estrechamente unidas, no es sino porque en ellas se representaban en última instancia las dos provincias del reino de Satán. Y el luto, cuya falsa santidad hace tan amenazante el posible hundimiento del hombre ético, aparece de pronto, a pesar de todo su desamparo, no desprovisto de esperanza en comparación con el buen humor en el que asoma inconfundible la mueca del diablo. Pocas cosas marcan tan implacablemente los límites en el arte del drama barroco alemán como el hecho de que éste abandonara al teatro popular la plasmación de una relación tan significativa. En Inglaterra, en cambio, Shakespeare basó figuras como Yago y Polonio en el esquema del loco demoníaco, y con ellos penetra el *Lustspiel*[894] en el *Trauerspiel*. Y es que la unión entre ambas formas, que a través de mutuas transiciones están tan estrechamente ligadas (no sólo desde el punto de vista empírico sino según la ley de su formación) como opuestas la tragedia y la comedia, es de tal índole que el *Lustspiel* penetra al interior del *Trauerspiel*; nunca podría en cambio el *Trauerspiel* desarrollarse en el *Lustspiel*. Esta imagen tiene un sentido bueno: cl *Lustspiel* disminuye de tamaño y por así decir ingresa en el *Trauerspiel*. «Yo, terrena criatura, objeto de las bromas de lo mortal[895]», escribe Lohenstein. De nuevo hay que recordar aquí la miniaturización que se produce en los que son objeto de reflexión. Esta figura cómica es sin duda un razonador; pero en su reflexión va a convertirse ella misma en una marioneta. Es más, el *Trauerspiel* alcanzará su ápice no en sus ejemplares ortodoxos, sino cuando, con lúdicas transiciones, hace que en sí resuene el *Lustspiel*. De ahí el hecho de que Calderón y Shakespeare crearan más significativos *Trauerspiele* que los alemanes del siglo XVII, que nunca se apartaron de su tipo estricto. Pues «*Lustspiel* y *Trauerspiel* ganan mucho, y sólo llegan a ser poéticos propiamente hablando, gracias a una delicada conexión simbólica[896]»; así dice Novalis, y con ello, al menos por lo que respecta al *Trauerspiel*, da sin duda de lleno en la verdad. Una exigencia que verá cumplida del modo más exacto por el genio de Shakespeare: «En Shakespeare lo poético alterna absolutamente con lo antipoético, la armonía

con la desarmonía, lo vulgar, bajo y feo con lo romántico, superior y bello, como lo real con lo ficticio: es precisamente el caso contrario respecto al *Trauerspiel* griego[897]». La gravedad del drama barroco alemán bien podría estar en consecuencia entre los pocos rasgos que cabe explicar haciendo referencia al caso griego, aunque no pudiera en ningún caso deducirse de éste. Bajo la concreta influencia de Shakespeare, el *Sturm und Drang* quiso poner de nuevo de relieve el interior del *Lustspiel* en el seno del propio *Trauerspiel*, y así, de inmediato, reapareció en su escena la figura del maquinador cómico.

En conjunto, la historia de la literatura alemana trata la estirpe del *Trauerspiel* barroco, las acciones principales y de Estado, el drama propio del *Sturm und Drang*, así como la tragedia del destino con una rudeza que no tiene sin duda fundamento ni en una mera incomprensión ni tampoco en una directa animosidad, cuyo objeto saldrá sólo a la luz con los mismos fermentos metafísicos que resultan propios de esta forma. Entre el conjunto de los mencionados ninguno parece merecer más esta rudeza, que incluso llega hasta el desprecio, que el llamado drama del destino. La cual estará justificada si se tiene en cuenta el nivel propio de ciertos productos tardíos de este género. Pero la argumentación tradicional se basa en el esquema de estos dramas, no en la frágil factura que muestran los detalles. Y así, es inevitable examinarla, puesto que este esquema, tal como antes debimos señalar, está tan firmemente emparentado con el que es propio del *Trauerspiel* barroco que se ha de concebir sin duda alguna como una de sus variedades. Sobre todo en la obra de Calderón aflora como tal muy claramente y de manera significativa. Imposible será eludir por tanto esta floreciente provincia del drama con quejas sobre la supuesta limitación del que es su máximo representante, como en su teoría de lo trágico trata de hacer Volkelt negando por principio todos los auténticos problemas que surgen de su ámbito de estudio. «Nunca debe olvidarse», afirma, «que este autor» se hallaba sometido «a la presión de una sólida fe católica y de un concepto de la honra que estaba exagerado hasta lo absurdo[898]». Pero ya Goethe replica frente a semejantes divagaciones: «¡Piénsese en Shakespeare

y en Calderón! Comparecen en cuanto irreprochables ante el supremo tribunal estético, y aun cuando algún experto, debido a ciertos pasajes, se viera obligado a criticarlos de la forma más encarnizada, ellos señalarían sonriendo una imagen propia de aquella nación y de la época para las cuales trabajaron, y acaso con ello no sólo se granjearían la indulgencia, sino que, por haberse sabido amoldar tan felizmente a aquellas condiciones, se merecerían otros nuevos laureles[899]». No será pues para disculpar lo que son sus condicionamientos, sino para captar de qué manera se sustrae a ellos, por lo que invita Goethe a que se estudie la obra teatral del español. Precaución además determinante para una buena comprensión de lo que es el drama del destino. Pues el destino no es un acontecer de carácter puramente natural, ni tampoco puramente histórico. Sea cual fuere el revestimiento, pagano o mitológico, que adopte, el destino tendrá sólo sentido en cuanto categoría de la historia natural en el espíritu de la teoría de la restauración que es la propia de la Contrarreforma. Este es el poder elemental que ejercerá la naturaleza sobre un acontecer histórico que no es del todo, él, naturaleza, ya que la condición de criatura sigue reflejando todavía el sol de la gracia. Pero en el charco de la culpa adánica se reproduce su reverberación. Pues no es en sí fatal el ineluctable encadenamiento de las causas. Por mucho que se lo pueda repetir, nunca será verdad que al dramaturgo pueda competirle la tarea de presentar en el teatro el desarrollo de un acontecer como si fuera causalmente necesario. ¿Cómo podría el arte hacer tal hincapié en una tesis respecto de la cual el determinismo pueda actuar como defensor? Las determinaciones filosóficas que se incluyen en la obra de arte son sin duda las que se refieren al sentido que tiene la existencia, y las doctrinas de la facticidad conforme a leyes naturales que se imponen al curso del mundo, aunque se refieran a él en su totalidad, resultan enteramente irrelevantes. La concepción del determinismo no puede determinar en modo alguno ninguna forma artística. Distinta es la idea de destino, cuyo motivo habría que buscar en un sentido eterno correspondiente a tal determinidad. A partir de él no tiene ésta ninguna necesidad de consumarse de acuerdo con leyes naturales; porque dicho sentido, que no se encuentra en la ineluctabilidad fáctica, podría de igual modo señalarlo un milagro. El núcleo de la idea de destino es más

bien la convicción de que la culpa, que, en este contexto, es siempre culpa de las criaturas —o que, dicho en términos cristianos, consiste en el pecado original—, no es ética infracción de quien actúa, por más que a través de una manifestación de carácter fugaz desencadene la causalidad como instrumento de fatalidades que se desenvuelven imparables. El destino es la entelequia del acontecer en el campo de la culpa, lo cual caracteriza en consecuencia un campo de fuerzas aislado en el que todo lo intencional y accidental se van intensificando de tal modo que los enredos, la honra por ejemplo, delatan en su paradójica vehemencia el hecho de que esa obra ha sido galvanizada por un destino. Por lo tanto, sería radicalmente falso decir: «Cuando afrontamos azares improbables, situaciones alambicadas o intrigas demasiado complicadas…, la impresión de fatalidad… se desvanece[900]». Pues las combinaciones más remotas, que no poseen nada de naturales, son precisamente las que corresponden a los distintos destinos en los distintos campos del acontecer. Pero a la tragedia del destino alemana le faltaba un campo de tales ideas, tal como lo exige la representación del destino. La intención teológica de un Werner no podía suplir en ningún caso la ausencia de aquella convención específicamente pagano-católica que en el teatro de Calderón somete los pequeños complejos de la vida a la acción de un destino astral o mágico. Pero en el drama del español, en cambio, se despliega el destino en calidad de espíritu elemental de la historia, siendo por tanto lógico que sólo el rey, que es también el gran restaurador del orden perturbado de la creación, sea capaz de aplacarlo. Astral destino y soberana majestad: son sin duda los polos que posee el mundo calderoniano. En cambio, el *Trauerspiel* alemán del barroco se distingue por su gran pobreza de ideas no cristianas. Y por eso mismo —y casi se estaría tentado de decir: sólo por eso— no consiguió llegar a lo que es el drama del destino. Oama la atención en especial ver hasta qué punto lo astrológico queda aquí desplazado por la respetable cristiandad. Cuando el Masinissa de Lohenstein observa: «Alos influjos del cielo nadie es capaz de sobreponerse[901]» o cuando la «conjunción de estrellas y de ánimos» evoca por ejemplo las doctrinas egipcias sobre la dependencia de la naturaleza con respecto al curso de los astros[902], no deja de ser un elemento tan aislado como ideológico. En cambio, la Edad Media —en claro paralelo a aquel

error cometido por la crítica moderna, que sitúa el drama del destino bajo la perspectiva de lo trágico— buscaba la fatalidad de lo astrológico concretamente en la tragedia griega. A ésta en el siglo XI Elildeberto de Tours[903] «la juzga enteramente en el sentido de la caricatura que hizo de ella la concepción moderna que se expresa mediante la ‘tragedia del destino’. A saber, en su acepción groseramente mecánica o, como entonces se concebía en general de acuerdo con la imagen que era propia de la antigua concepción pagana del mundo: la acepción astrológica. Así, Hildeberto llama *‘líber mathematicus’*[904] a su libre elaboración (desgraciadamente inacabada) del problema de Edipo[905]».

El destino corre al encuentro de la muerte. Pero ésta no es castigo, sino expiación, una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el predominio de la ley de lo natural. En el destino y en el drama del destino se encuentra en su elemento aquella culpa en torno de la cual se ha articulado a menudo la teoría de lo trágico. Pero, además, esa culpa que, según los antiguos estatutos, debía recaer sobre el hombre a través de la desgracia, la asume un héroe sobre sí y en su interior en el curso del suceso trágico. Al reflejarla en la autoconsciencia, escapará a su férula demónica. Cuando en los héroes trágicos se ha buscado «consciencia de la dialéctica de su destino», cuando en las reflexiones trágicas se ha encontrado una forma de «racionalismo místico[906]», quizás a lo que con ello se haya estado aludiendo —pese a que el contexto permite dudarlo y hace que las palabras sean sumamente problemáticas— sea a la nueva culpa, a la culpa trágica, del héroe. Paradójica como todas las manifestaciones propias del orden trágico, ésta no consiste sino en la orgullosa consciencia de culpa en la que lo heroico se sustrae a la a él atribuida servidumbre del ‘inocente’ respecto de la culpa demónica. En el sentido propio del héroe trágico y sólo en éste vale aquello que Lukács afirma: «Visto desde fuera, no hay culpa alguna, y no puede haberla; cada cual ve la culpa del otro como embrollo y azar, como algo que con el más pequeño cambio de un soplo de viento habría podido ser de otra manera. Pero mediante la culpa el hombre dice sí a cuanto le ha ocurrido… Los hombres elevados… no dejan que se pierda

nada que haya pertenecido en alguna ocasión a su vida: por eso tienen la tragedia como su privilegio[907]». Todo lo cual viene a ser variación de la célebre frase de Hegel, según la cual «La honra de los grandes caracteres consiste en ser culpable[908]». Esta es siempre la culpa de los culpables no por la acción sino por la voluntad, mientras que en el campo del destino demónico el acto no es nada sino aquello cuyo azar sardónico arrastra a los inocentes al abismo de una culpa de carácter general[909]. La antigua maldición, heredada a lo largo de generaciones, se convierte en un bien interior en la poesía trágica, un bien autoencontrado del personaje heroico. De ese modo se extingue. Pero su efecto, en cambio, se hace sentir en el drama del destino, y de este modo, en una clara diferenciación de la tragedia respecto al *Trauerspiel*, se aclara la observación de que 'lo trágico' no suele circular «de acá para allá como un espíritu inconstante entre los personajes de las 'tragedias' sangrientas[910]». «El sujeto del destino es indeterminable[911]». De ahí que el *Trauerspiel* no conozca héroe alguno, sino sólo sus constelaciones. La mayoría de los personajes principales que se encuentran en tantos dramas barrocos —León y Balbo en *León de Armenia*, Catalina y el sha Abás en *Catalina de Georgia*, Cardenio y Celinda en el drama de igual nombre, Nerón y Agripina, y Masinissa y Sofonisba en Lohenstein— no son trágicos, pero se adaptan bien a la tristeza propia de ese espectáculo.

El hado ya no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera también sobre las cosas. «Característico de las tragedias del destino no es meramente la herencia de una maldición o de una culpa a lo largo de generaciones, sino también su vinculación a… un fatal accesorio[912]». Pues sobre la vida humana, una vez reducida a la condición de mera criatura, también adquiere poder la vida de las cosas muertas en apariencia. Su eficacia en la esfera de la culpabilización es la mensajera de la muerte. El apasionado movimiento de la vida de las criaturas en el hombre —o, en una palabra: la misma pasión— pone pues en acción el fatal accesorio, el cual no es otra cosa que la aguja de sismógrafo que registra con exactitud sus movimientos. Bajo la común ley del destino, en el drama del destino se

expresa la naturaleza del hombre a través de una pasión ciega, lo mismo que la naturaleza de las cosas se expresa mediante el ciego azar. Una ley que aparecerá tanto más clara cuanto más adecuado sea el instrumento de registro. De ahí que no resulte indiferente si, como en tantos dramas del destino alemanes, un accesorio pobre y miserable se impone al perseguido con mezquinos enredos o si, como sucede en Calderón, son más bien motivos primordiales lo que salen a la luz en tal lugar. La verdad propia de la observación de A. W. Schlegel de que no conocía a «ningún dramaturgo que hubiera sabido poetizar tan bien el efecto[913]» se nos evidencia en este contexto. Calderón fue maestro en esta faceta, porque el efecto es sin duda necesidad interna de su forma más propia, a saber, el drama del destino. Y la misteriosa exterioridad de dicho autor no consiste tanto en cómo en los enredos presentes en sus dramas del destino el accesorio continúa afirmándose virtuosísticamente en primer plano, cuanto en la exactitud con que las mismas pasiones asumen la naturaleza de los accesorios. De esta manera, en una tragedia de celos el puñal se hace uno con aquellas pasiones que lo guían, porque en Calderón los celos son tan cortantes y manejables como lo es un puñal. Toda la maestría del escritor radica en la suprema exactitud con que en una pieza como el drama de Herodes[914] emancipa a la pasión del motivo psicológico de la acción que el lector moderno busca en ésta. Algo sobre lo cual se ha llamado la atención solamente para rechazarlo. «Lo natural habría sido motivar la muerte de Mariene en los celos de Herodes. La solución se imponía incluso con una fuerza coercitiva, y la intencionalidad con que Calderón se opuso a ella a fin de dar a la ‘tragedia del destino’ la conclusión que le correspondía nos resulta evidente[915]». Algo que es así por cuanto Herodes no mata *por* celos a su esposa, sino que ella muere *de* sus celos. A través de los celos Herodes se encuentra sometido al destino, y éste se sirve de ellos en su esfera como de la inflamada naturaleza del hombre, no de distinto modo a como se sirve del puñal para el desastre y aun como signo del desastre. En cuanto descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas, el azar corresponde perfectamente al sentido propio del accesorio. Así, el accesorio es el criterio de la auténtica dramaturgia romántica del destino al

distinguirse de la tragedia antigua, la cual renuncia en lo más profundo a todo ordenamiento del destino.

La tragedia del destino está esbozada en el *Trauerspiel*. Entre ella y el drama barroco alemán no hay de hecho otra cosa que la introducción del accesorio. En cambio en su exclusión se hace patente una auténtica influencia de la antigüedad, un rasgo renacentista si se quiere. Pues pocas cosas distinguen con mayor agudeza la posterior dramaturgia de la antigua que el hecho de que en ésta no haya lugar para el mundo profano de las cosas. Y algo parecido es también válido para el Clasicismo del Barroco en Alemania. Mas si la tragedia se encuentra totalmente desligada del mundo de las cosas, éste se eleva ominoso sobre el horizonte del *Trauerspiel*. La función de la erudición con el fárrago de sus notas es señalar la opresión que ejercen sobre la acción las cosas reales. Pero la forma elaborada del drama del destino no cabe abstraería del accesorio. Sólo que junto a esto en él se hallan los sueños, las apariciones de los espíritus, los terrores propios del final, todo lo cual ya se cuenta entre las componentes obligadas de su forma fundamental, el *Trauerspiel*. En un círculo más amplio o más estrecho, agrupadas en torno de la muerte, aquellas componentes se desarrollan plenamente en el Barroco en tanto son las del más allá, relacionadas sobre todo con el tiempo, en contraste con las del más acá, espaciales predominantemente, que son propias del mundo de las cosas. Gryphius en particular concedería el máximo valor a todo lo conectado con los espíritus. A él debe el alemán la maravillosa transposición del *deus ex machina* que se contiene en las siguientes frases: «Si le pareciera raro a alguien que nosotros no saquemos como los antiguos un dios de la tramoya, sino un espíritu de la tumba, que piense en lo que una y otra vez se ha escrito sobre los espectros**[916]**». Así, él mismo confió o quiso confiar sus ideas sobre estas cosas a un tratado *De spedris*, por más que sobre él nada haya seguro. A las apariciones de espíritus se añaden unos sueños proféticos de carácter casi obligatorio, con cuyo relato algunas veces comienza el drama como con un prólogo, por más que habitualmente anuncien su final a los tiranos. Los dramaturgos de entonces quizá creyeron

introducir de esta manera el oráculo griego en el teatro alemán; en este punto es también de relevancia señalar su pertenencia natural al ámbito propio del destino, en lo cual sólo pueden estar emparentados ciertos oráculos de los antiguos griegos, muy especialmente los telúricos. En cambio, la suposición de que el significado de estos sueños consistiría en el hecho de que el «espectador [se vería] inducido a una comparación intelectual de la acción con su propia anticipación metafórica[917]» no es más que un devaneo intelectualista. Pues la noche, según lo patentizan las apariciones oníricas y los efectos de espectros, desempeña aquí un gran papel. Y también desde aquí hay sólo un paso al drama del destino, provisto de sus pasajes dominantes de la hora en que aparecen los espíritus. El *Carlos Estuardo* de Gryphius y la *Agripina* de Lohenstein comienzan a medianoche; y aun otros no sólo transcurren de noche, como a menudo lo exigía la unidad de tiempo, sino que, como en los casos de *León de Armenia*, *Cardenio y Celinda* y *Epicharis*, toman de ella prestada la atmósfera poética en grandes escenas. La vinculación del acontecer dramático con la noche, y en particular con la medianoche, tiene buenas razones, siendo muy extendida la idea de que a esa hora el tiempo se suspende como si fuera el fiel de una balanza. Ahora bien, dado que el destino, verdadero ordenamiento del eterno retorno, sólo impropiamente, es decir, parasitariamente, puede definirse como temporal[918], sus manifestaciones buscan siempre el tiempo-espacio. Así, se sitúan en la medianoche como la claraboya en cuyo marco se aparece una y otra vez la misma imagen espectral. Pero el abismo existente entre la tragedia y el *Trauerspiel* se ilumina hasta sus profundidades si se lee de manera terminológicamente rigurosa la observación del Abbé Bossu[919], autor de un *Traité sur la poésie épique*, según puede encontrarse citada en Jean Paul: «ninguna tragedia debe transcurrir de noche». La luz diurna que exige la acción trágica se opone a esa hora de los espíritus en los *Trauerspiele*. «He aquí la hora de los espectros de la noche, | en la cual bostezan los sepulcros, y el mismo infierno | exhala sobre el mundo su peste[920]». El mundo de los espíritus carece de historia, y a él se lleva el *Trauerspiel* a sus asesinados. «Ay de mí, muero, sí, sí, maldito, muero, pero has de seguir temiendo mi venganza: incluso bajo tierra seguiré siendo tu enemigo acérrimo y la furia

vengadora del reino de Mesina. Haré temblar tu trono, desasosegaré tu nupcial lecho, tu amor y tu contento, e infligiré con mi ira todo el daño posible al rey y al reino[921]». Con razón se ha observado en el *Trauerspiel* preshakespeareano de los ingleses que «no tiene un final propiamente dicho, sino que sigue fluyendo indefinidamente[922]». Pero esto vale para el *Trauerspiel* en general; pues su conclusión no marca el final de una época, como sucede tan patentemente, en sentido histórico e individual, al producirse la muerte del héroe trágico. Dicho sentido individual —al cual se agrega el histórico del fin del mito se caracteriza con las palabras según las cuales la vida trágica es «la vida más exclusivamente cismundana de todas. Y por eso su límite vital ha de fundirse siempre con la muerte… Para la tragedia, la muerte —el límite en sí— es una realidad siempre inmanente, que está ligada indisolublemente a cada uno de sus acontecimientos[923]». No es extraño que la muerte, que en cuanto figura de la vida trágica es un destino individual, aparezca sin embargo en tanto que destino colectivo, como si convocara a todos los partícipes ante el supremo tribunal: «Dentro de tres días deben someterse ajuicio, | pues están convocados ante el trono de Dios; | dejad ahora que piensen en cómo defenderse[924]». Si en su inmortalidad' el héroe trágico no salva la vida sino tan sólo el nombre, los personajes del *Trauerspiel* no pierden con la muerte más que la nominada individualidad, no la fuerza vital de su papel, que revive en el mundo de los espíritus. «A otro sin duda se le puede ocurrir trazar un *Fortimbrás* después de un *Hamlet*; nadie me puede impedir en efecto que haga que todos los personajes se reúnan de nuevo en el infierno o en el cielo, que de nuevo ajusten cuentas mutuamente[925]». Al autor de la observación se le ha escapado que eso estará condicionado por la ley del *Trauerspiel*, de ningún modo por la obra mencionada, y aún mucho menos por su tema. Frente a esos grandes *Trauerspiele* que, como *Hamlet*, han ido atrayendo a la crítica una y otra vez, hace tiempo debió ser despachado el incoherente concepto de tragedia con que los someten ajuicio. Pues ¿a qué viene atribuir a Shakespeare en la muerte de Hamlet un último «resto de naturalismo e imitación de la naturaleza, que hace olvidar al poeta trágico que su tarea no es en absoluto motivar la muerte ni siquiera fisiológicamente», o bien, en otro caso, argumentar que en *Hamlet* la muerte no guarda «en absoluto

ninguna relación con el conflicto. Hamlet, que interiormente se va a pique al no poder hallar otra solución al problema de la existencia que la negación misma de la vida, ¡muere a causa de un florete envenenado! A causa por tanto de una contingencia totalmente externa… Para ser exactos, esta ingenua escena de la muerte de Hamlet anula por completo la tragicidad del drama[926]»? Éstos son los engendros de una crítica que, ambicionando pasar por informada filosóficamente, quiere ahorrarse la inmersión en las obras del genio. En su vehemente exterioridad, la muerte de Hamlet, que sin duda no tiene más en común con la trágica que el mismo príncipe con Ayax, es característica del *Trauerspiel*, y digna de su autor ya sólo por el hecho de que Hamlet, como la conversación con Osric permite conocer, quiere respirar el aire cargado de destino, tal como si fuera un gas asfixiante, en la más profunda inhalación. Quiere morir por obra del azar, y a medida que los fatales accesorios van agrupándose a su alrededor como rodeando a su señor y amo, en la conclusión de este *Trauerspiel* brilla intenso el drama del destino como en él incluido y, por supuesto, sin duda superado. Si la tragedia termina con una decisión —por incierta que sea—, en la esencia del *Trauerspiel*, y en la escena de la muerte sobre todo, hay una apelación como la que formulan igualmente los mártires. El lenguaje del *Trauerspiel* preshakespeareano ha sido justamente definido como el «sangriento diálogo propio de las actas judiciales[927]». Sin duda puede llevarse aún más lejos el excurso practicado en lo jurídico y hablar, en el sentido de la literatura litigiosa del medievo, del proceso de la criatura cuya acusación contra la muerte —o, en fin, contra quien sea— se consigna al final del *Trauerspiel* a un acta sólo a medias instruida. Pero la reanudación está implícita en el *Trauerspiel*, y a veces saldrá de su latencia. Esto, por supuesto, una vez más, sólo se da en su más rico desarrollo en España. Así, en *La vida es sueño* la repetición de la situación principal es puesta en el centro. Los *Trauerspiele* del siglo XVII tratan una y otra vez los mismos objetos, y los tratan de modo que pueden e incluso deben repetirse. La habitual perplejidad teórica hace que esto no se reconozca y que se haya querido demostrar en Lohenstein «errores peculiares» en relación con lo trágico, «como que el efecto trágico de la acción se refuerce cuando ésta ve aumentado su alcance mediante el añadido de sucesos análogos. Pues, en

lugar de reconfigurar plásticamente la progresión sacándole punta a nuevos e importantes acontecimientos, Lohenstein prefiere adornar sus momentos principales con nuevos y arbitrarios arabescos que van reproduciendo los antigatos, ¡como si la belleza de una estatua aumentara al duplicar el mármol de sus miembros esculpidos con el máximo arte!»[928]. El número de actos de estos dramas no debía nunca ser impar, como tendría que serlo por aproximación a los de los griegos; el par se aviene más con el sentido del acontecer repetible que describen. En *León de Armenia*, en todo caso, la acción termina con el cuarto acto. Con la emancipación del esquema de los tres y de los cinco actos, la dramaturgia moderna hace triunfar una tendencia propia del Barroco[929].

> *Ich sitz/ich lieg/ich steh / ist alies in Gedancken.*
> *Ich finde nirgends Ruh / muβ selber mit mir zancken.*
>
> ANDREAS TSCHERNING: *Melancholey Redet selber*[930]

Los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos. Mientras que en las décadas de la restauración contrarreformista el catolicismo impregnaba la vida profana con el poder de su disciplina, el luteranismo adoptó desde el principio una actitud antinómica frente a lo cotidiano. La rigurosa moralidad de la conducta burguesa que predicaba contrasta con su rechazo de las 'buenas obras'. Al negarles a éstas su efecto milagroso particular, remitir el alma a la gracia de la fe y hacer del ámbito estatal-mundano el terreno de pruebas de una vida religiosamente tan sólo mediata, determinada a la mostración de todo el conjunto de virtudes burguesas, el luteranismo lograría inculcar la estricta observancia del deber en el pueblo, y en cambio en los grandes la melancolía. Ya en el mismo Lutero, cuyos dos últimos decenios están llenos de una creciente opresión del alma, se advierte una clara reacción frente a los ataques a las obras. Por supuesto, la 'fe' aún lo llevaba más allá de ellas, pero ello no impedía que la vida se volviera insulsa. «¿Qué es pues el hombre | cuando el rédito de su tiempo, el bien supremo, | consiste tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más. | Ciertamente, el que nos creó con tamaña fuerza intelectual | para ver el antes y el después, no nos dio | tal facultad y la divina razón | para que se enmohecieran en nosotros por falta de uso[931]»: estas palabras de Hamlet son filosofía wittenbergiana, mas también, al tiempo, rebelión contra ella. Una parte importante del paganismo germánico y de la oscura fe en lo que

respecta al sometimiento al destino se expresa en esa excesiva reacción que a fin de cuentas excluía la buena obra sin más, y ya no solamente su carácter de expiación y mérito. Con ello se privó de todo valor a las obras humanas; pero surgió algo nuevo; un mundo vacío. El calvinismo, en cambio —por sombrío que fuera—, comprendió esta imposibilidad y la corrigió parcialmente. Pero la fe luterana observó con recelo esa solución superficial y se opuso a ella. ¿Qué sentido tenía la vida humana si ni siquiera, como en el calvinismo, la misma fe tenía que probarse? ¿Si ésta, por una parte, era desnuda, absoluta, eficaz, mientras por otra no se distinguían las acciones humanas? No había respuesta para esto salvo en la moral de la gente ordinaria —la ‘fidelidad en lo pequeño’, el vivir rectamente —, que por entonces se estaba delineando y a la cual se oponía el *taedium vitae* de las naturalezas más fecundas. Pues los que más ahondaban se vieron puestos de pronto en la existencia como en un campo de ruinas hecho de acciones a medias, inauténticas. La vida misma se rebela contra esto al sentir en lo hondo que no está ahí meramente para que la fe le arrebate su valor, y se sobrecoge de horror al pensar que toda la existencia podría ir transcurriendo de este modo. La idea de la muerte la aterra hondamente; por su parte, el luto es la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática. Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori* y su representación es su fenomenología. La teoría del luto, que se mostraba visiblemente dependiente de la correspondiente a la tragedia, sólo cabe desarrollarla a causa de ello en la descripción de ese mundo que se abre bajo la mirada del melancólico. Pues los sentimientos, en efecto, por vagos que le puedan parecer a la propia auto-percepción, responden, en tanto que comportamiento motor, a una estructura objetual del mundo. Si en lo que hace al *Trauerspiel* las leyes se encuentran desarrolladas en parte, pero en parte no desarrolladas, en lo que es el corazón del luto, su representación no se halla dedicada ni al estado de sentimientos del poeta ni tampoco al del público, sino quizás a un sentir que se desliga del sujeto empírico mientras que se vincula interiormente a la plenitud de un objeto. A una actitud motriz que tiene su lugar determinado en la jerarquía intencional y a la que se

llama sentimiento por no ser el más alto, simplemente. Algo que determina en todo caso la asombrosa tenacidad de la intención, tenacidad que entre los sentimientos, más allá de éste, y quizá no por juego, solamente es propia del amor. Pues mientras que en el ámbito de la afectividad no es sin duda extraño que la atracción vaya alternada con el distanciamiento, en la relación de una intención con el objeto el luto se nos revela capaz de una intensificación particular, de una continua profundización de su intención. Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual. Esta intención avanza hacia el objeto —pero no: dentro del objeto mismo— con tanta lentitud y solemnidad como se mueven los cortejos de los poderosos. La apasionada participación en la pompa de las acciones principales y de Estado, una evasión de los límites de una piadosa domesticidad, por una parte, respondía, por otra, a esa propensión con que la profundidad intelectual se siente atraída por la gravedad ceremonial, en la cual reconoce su propio ritmo. La afinidad entre luto y ostentación, tan grandiosamente documentada por las construcciones verbales del Barroco, tiene en esto una de sus raíces, como la tiene el ensimismamiento ante cuyos ojos aquellas grandes constelaciones de la crónica del mundo se presentan como un espectáculo cuya contemplación puede valer la pena ciertamente por mor del significado que en él se pueda confiadamente descifrar, pero cuya repetición *ad infinitum* promueve hasta el predominio desesperanzado la desgana vital propia de la estirpe de los melancólicos. Incluso a la herencia renacentista le arrebató aquella época los materiales que habían de profundizar la parálisis contemplativa. De la *άπάθβια* renacentista al luto hay sólo un paso, sólo posible por supuesto en el espacio del cristianismo. Pseudoantiguo, como todo lo que es antiguo en el Barroco, se revela igualmente su estoicismo. Pues para éste la recepción del pesimismo racional pesa mucho menos que la desolación a la que la praxis estoica aboca al hombre. El amortiguamiento de los afectos con los cuales refluyen las oleadas de vida que los hacen surgir dentro del cuerpo puede llevar la distancia del entorno hasta el extrañamiento del propio cuerpo. En la medida en que este síntoma de despersonalización se entendió como extremo grado de estar triste, el concepto mismo de esta patológica constitución, en la cual cualquier cosa, incluso la más insignificante, a falta

de una relación natural y creativa con ella, aparece como cifra de una enigmática sabiduría, entrará en un contexto incomparablemente más fecundo. Conforme a éste es el hecho de que en torno a la figura de la «Melancolía» de Alberto Durero yazcan por el suelo sin usar los utensilios de la vida diaria en calidad de objeto del rumiar. Tal grabado, en efecto, anticipa mucho del Barroco. El saber del rumiante y el investigar del erudito se fundieron en él tan íntimamente como lo hicieron en el hombre del Barroco. El Renacimiento explora el universo; el Barroco, las bibliotecas. La meditación que es propia de éste adopta justamente la forma de libro. «Ningún libro mayor conoce el mundo que él mismo; mas sin duda su parte más noble es el hombre, ante el que Dios imprimió, en lugar de un hermoso frontispicio, su efigie incomparable, con lo cual hizo de él además un compendio, núcleo y piedra preciosa de las restantes partes del gran libro del mundo[932]». El «libro de la naturaleza» y el «libro de los tiempos» son así objeto de la meditación barroca, en la cual ésta encuentra su casa y su techo. Pero en ellos se esconde al mismo tiempo la perplejidad burguesa del poeta coronado por el emperador, que hacía mucho tiempo no tenía la dignidad de Petrarca y que tiende a elevarse aristocráticamente sobre los deleites de sus ‘horas de ocio’. No en última instancia valía el libro como perenne monumento sobre el escenario, tan rico en escritos, de la naturaleza. El editor de Ayrer[933], en un prólogo a las obras del poeta que resulta notable por hacer hincapié en la melancolía como el estado de ánimo de su tiempo, expresó justamente este significado del libro, un significado con el cual tiene la intención de recomendar un arcano contra los ataques de aflicción. «De la consideración de que las pirámides y estatuas de cualesquiera materiales se dañan con el tiempo, se las destruye con violencia o decaen simplemente…, de que ciudades enteras se han hundido, han perecido y están cubiertas por las aguas, mientras en cambio los escritos y los libros se encuentran a salvo de tal destrucción, pues todos los que desaparecen o se destruyen en un país o lugar se vuelven a encontrar sin dificultad en otros países e innumerables lugares, resulta que el humano no tiene nada más duradero e inmortal que justamente los libros[934]». Por la misma mezcla de contemplación y complacencia, «el nacionalismo barroco» «apareció tan poco en conexión con la acción política… como

poco podía cuajar el anticonvencionalismo barroco en la voluntad revolucionaria del *Sturm und Drang* o en la guerra romántica contra el filisteísmo del Estado y de la vida pública[935]». Pues el vano ajetreo del intrigante era tenido como indigna contrafigura de la contemplación apasionada, a la que única y exclusivamente se concedía el don de sustraer a los de alto rango del satánico enredo de la historia, en donde el Barroco no veía ya ninguna otra cosa que política. Y, sin embargo, el ensimismamiento conducía con demasiada facilidad a la pérdida de suelo, tal como nos lo enseña la teoría propia de la disposición melancólica.

En ese imponente patrimonio que el Renacimiento legaría al Barroco como herencia y que se había modelado en el espacio de casi dos siglos, la posteridad cuenta sin duda con un comentario más preciso del *Trauerspiel* que el que las poéticas podían ofrecerle. En torno a ello se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y convicciones políticas que están a la base de la representación de la historia como *Trauerspiel*. En el cual es el príncipe paradigma cabal del melancólico. Nada ilustra más drásticamente la fragilidad de la criatura que el hecho de que incluso él esté sometido a esa fragilidad constitutiva. En uno de los pasajes más potentes de sus *Pensamientos*, presta voz Pascal al sentir de su época haciendo la siguiente consideración: «L'Ame ne trouve rien en elle qui la contente. Elle n'y voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense. C'est ce qui la contraint de se répandre au dehors, et de chercher dans l'application aux choses extérieures, à perdre le souvenir de son état veritable. Sa joie consiste dans cet oubli; et il suffit, pour la rendre misérable, de l'obliger de se voir et d'être avec soi[936][937]». «La dignité royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour rendre celui qui la possède heureux par la seule vue de ce qu'il est? Faudra-t-il encore le divertir de cette pensée comme les gens du commun? Je vois bien que c'est rendre un homme heureux que de le détourner de la vue de ses misères domestiques, pour remplir toute sa pensée du soin de bien danser. Mais en sera-t-il de même d'un Roi? Et sera-t-il plus heureux en s'attachant à ces vains amusements qu'à la vue de sa grandeur? Quel objet plus satisfaisant pourrait-on donner à son esprit? Ne

serait-ce pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à penser à ajuster ses pas à la cadence d'un air, ou à placer adroitement une balle, au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'environne? Qu'on en fasse l'épreuve; qu'on laisse un Roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucune soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à soi tout à loisir, et l'on verra qu'un Roi qui se voit est un homme plein de misères, et qu'il les ressent comme un autre. Aussi on évite cela soigneusement et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des Rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement aux affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide. C'est-à-dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le Roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant qu'il sera malheureux, tout Roi qu'il est, s'il y pense[938][939]». De esto se hace amplio eco el *Trauerspiel* alemán. No bien existe y ya resuena en él. León de Armenia habla así del príncipe: «Tiembla él ante su espada. Cuando se sienta a la mesa, | el vino mezclado que en el cristal reposa | se le torna hiel y veneno. | Apenas palidece el día, | la turba enlutada, el ejército del miedo, se desliza | y vela junto a su lecho. Adornado con marfil, | púrpura y escarlata, nunca puede | estarse tan tranquilo | como los que confían su cuerpo a la dura tierra. | Aun cuando se le concede un breve sueño, | Morfeo le asalta y le pinta durante la noche | con grises imágenes lo que de día ha pensado, | y lo aterra bien con sangre, bien con el trono derrocado, | con un incendio, con el sufrimiento y con la muerte, y con la usurpación de la corona[940]». Y también dice de modo epigramático: «¡Donde está el cetro también está el temor!»[941]. O bien: «La triste melancolía habita sobre todo en los palacios[942]». Estas afirmaciones conciernen tanto a la constitución interna del soberano como a su situación externa, y con razón cabe aproximarlas al texto de Pascal. Pues con el melancólico sucede «al principio… como con uno al que ha mordido un perro rabioso: le sobrevienen sueños espantosos, tiene miedo sin causa[943]»). Así escribe Aegidius Albertinus[944], autor muniqués de escritos edificantes, en *El reino de Lucifer y la caza de almas*, donde se contienen testimonios característicos de la concepción popular precisamente

por haber quedado al margen de las nuevas especulaciones. Y en el mismo lugar también se lee: «En las cortes de los señores por lo común hace frío, | es siempre invierno, | pues el sol de la justicia se encuentra lejos de ellas por lo cual los cortesanos tiritan de puro frío, | de temor y tristeza[945]». Participando de la misma especie el estigmatizado cortesano descrito por Guevara, al que tradujo Albertinus, y si ante él se piensa en el intrigante, y uno se acuerda al punto del tirano, la imagen de la corte no es muy distinta a la imagen del infierno, al que de hecho se define en tanto que el lugar de la eterna tristeza. Pero tampoco el «espíritu de la tristeza[946]» que se encuentra en Harsdórffer es probablemente otro que el diablo. Ala misma melancolía, que con estremecimientos de angustia manifiesta su dominio sobre el hombre, suelen adscribir los eruditos aquellos fenómenos en medio de los cuales se consuma por fuerza el final de los déspotas. Y se da por seguro que los casos más graves desembocan en el frenesí. De modo que el tirano sigue siendo un modelo hasta en su ruina. «Pierde, pues, aún vivo el cuerpo, los sentidos, pues ni ve ni oye ya el mundo que en torno a él vive y se agita, sino solamente las mentiras que le pinta el diablo en el cerebro y que le susurra en los oídos, hasta que en último término comienza a delirar y muere inmerso en la desesperación». Este es según Aegidius Albertinus el fin del melancólico. Característica y sorprendentemente se encuentra en *Sofonisba* el concreto intento de conjurar los ‘celos’ como figura alegórica, de modo que se ajuste su conducta a la imagen del melancólico demente. En efecto, si bien la refutación alegórica de los celos se nos antoja extraña en este pasaje[947], porque los de Syphax respecto a Masinissa se encuentran más que justificados, es sumamente sorprendente que al principio la locura de los celos se caracterice en calidad de engaño de los sentidos —en la medida en que los escarabajos, los saltamontes, las pulgas, las sombras, etc., se tienen por rivales—, pero que luego, pese a las explicaciones de la razón, y debido al recuerdo de ciertos mitos, los «celos» sospechen que dichas criaturas son rivales divinos metamorfoseados. Todo lo cual no es, por tanto, caracterización de una pasión, sino más bien de un grave trastorno mental. Así, Albertinus aconseja formalmente encadenar a los melancólicos «para que tales fantásticos no se conviertan en monstruos, /

tiranos y asesinos de niños o mujeres[948]». Del mismo modo, el Nabucodonosor de Hunold[949] aparece también encadenado.

La codificación de dicho complejo de síntomas hay que remontarla a la alta Edad Media, y la forma dada ya en el siglo XII a la doctrina de los temperamentos por la escuela de medicina de Salerno a través de su principal representante, Constantino el Africano[950], siguió en vigor hasta el Renacimiento. Para ella, el melancólico es «envidioso, triste, codicioso, avaro, desleal, timorato y de tez terrosa[951]», y el *humor melancholicus* se describe como el «complejo más innoble[952]». La patología humoral encontraba la causa de estos fenómenos en la componente excesiva del elemento frío y seco en el hombre. Dicho elemento era la bilis negra —*bilis innaturalis* o afra, por oposición a la *bilis naturalis o candida*—, del mismo modo que el temperamento húmedo y cálido —sanguíneo— se creía que estaba basado en la sangre, el húmedo y frío —flemático— en el agua y el seco y cálido —colérico— se achacaba a la bilis amarilla. Por lo demás, según esta teoría, el bazo era de importancia decisiva en la formación de la funesta bilis negra. La sangre «espesa y seca» que a él afluye y en él predomina inhibe la risa humana provocando la hipocondría. La derivación fisiológica de la melancolía —«¿O es que no es más que la fantasía que entristece al espíritu cansado, | el cual, como está en el cuerpo, ama su propia aflicción?»[953], se lee en Gryphius— había de producir una impresión fortísima durante el período barroco, que tan presente tenía la miseria de la humanidad en su condición de criatura. Si la melancolía surgía de las profundidades del ámbito creatural, al que la especulación de la época se veía atada por las trabas de la propia Iglesia, su omnipotencia quedaba explicada. De hecho, entre las intenciones contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural, y siempre se ha señalado que su fuerza no tiene por qué ser menor en la mirada de un perro que en la actitud del genio rumiante. «Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias[954]»; con estas palabras se dirige Sancho a Don Quijote. Teológicamente aplicada —y difícilmente como resultado de las propias

deducciones—, la misma idea se encuentra en Paracelso[955]. «La alegría y la tristeza / nacieron también de Adán y Eva. La alegría se depositó en Eva / y la tristeza en Adán… Una persona tan alegre / como fue Eva / nunca más nacerá: igualmente, tan triste como fue Adán / no nacerá otro hombre. Pues las dos materias de Adán y Eva se han mezclado de tal modo / que la tristeza ha sido atemperada por la alegría / y la alegría a su vez por la tristeza… La ira, / la tiranía / y la furia, / como la mansedumbre, la virtud / y la modestia, / también derivan de ambos: las primeras de Eva, y las otras de Adán, se han repartido mezcladas entre toda la prole[956]». Adán, criatura pura en cuanto primogénito, tiene la tristeza creatural, mientras que Eva, creada para divertirle, tiene la alegría. La asociación convencional de la melancolía y el furor no es aquí observada; Eva tenía que ser caracterizada como instigadora de la caída en el pecado. Por supuesto, esta sombría concepción de la melancolía no es originaria. En la Antigüedad se la veía más bien dialécticamente. Bajo el concepto de melancolía, un pasaje canónico de Aristóteles vincula la genialidad a la locura. La doctrina de los síntomas de la melancolía, tal como aparece desarrollada en el capítulo XXX de los *Problemata*, lleva en vigor más de dos mil años, mientras que el prototipo del ingenio que es capaz de elevarse a los mayores actos antes del hundimiento en la locura es Hércules Egipcíaco. «Los contrastes entre la más intensa actividad espiritual y su decadencia más profunda[957]» arrebatarán siempre, gracias a tal vecindad, al espectador con un horror de la misma fuerza. A ello se añade el hecho de que la genialidad melancólica suele manifestarse particularmente en lo adivinatorio. Antigua —y procedente del tratado de Aristóteles titulado *De divinatione somnium*— es la concepción según la cual la melancolía favorece la facultad profética. Y este resto nunca eliminado de teorías antiguas sale luego a la luz en la tradición medieval de los sueños proféticos, justamente concedidos a los melancólicos. Pero también en el siglo XVII se encuentran tales caracterizaciones, más tendentes cada vez a lo sombrío. «Una tristeza general es la pitonisa de todos los males futuros». Igualmente, y haciendo el máximo hincapié, se nos muestra el hermoso poema de Tscherning *Habla la Melancolía*: «Yo, madre de sangre espesa, / yo, perezosa carga de la tierra, | quiero decir / lo que soy / y lo que a mi través puede advenir. | Yo soy la

bilis negra, / perteneciente al latín primero / y al alemán ahora, / aunque ni uno ni otro me hayan enseñado. | Gracias a la locura puedo escribir versos que son casi tan buenos / | como los que inspira el sabio Febo, / | padre de todas las artes. Sólo temo | suscitar en el mundo la sospecha / | de que quiero explorar el espíritu infernal. / | De lo contrario, podría antes de tiempo / anunciar / lo que no es todavía. / | Mientras tanto, no dejo de ser una poetisa: / | canto lo que me pasa / y lo que soy yo misma. | Esta fama me viene de mi noble sangre, | y cuando el espíritu celeste / se mueve en mí, / inflamo los corazones, rápidamente, como un Dios. / | Estos se ponen entonces fuera de sí, / y buscan un camino | que es más que mundano. Si alguien ha visto algo, / | gracias a mí ha ocurrido mediante las sibilas[958]». La longevidad de este esquema, sin duda no despreciable, en análisis antropológicos más profundos resulta asombrosa. Todavía Kant pintó la imagen del melancólico con los colores con que aparecen en los teóricos antiguos. Así, las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* le atribuyen «avidez de venganza… inspiraciones, visiones, tentaciones… sueños significativos, presentimientos y señales milagrosas[959]».

Del mismo modo que la antigua patología humoral revivirá en la escuela de Salerno gracias a la ciencia procedente de Arabia, también se debe a Arabia la conservación de la otra ciencia helenística de la que se nutrió la teoría del melancólico: la astrología. Como fuente principal de la sabiduría astrológica medieval se ha señalado la astronomía de Abû Ma’sar[960], que por su parte depende de la astrología tardoantigua. En efecto, la teoría de la melancolía se halla en precisa conexión con la doctrina de los influjos astrales. Y aun entre éstos, sólo el más infausto, el de Saturno, podía regir el temperamento melancólico. Si en la teoría del temperamento melancólico el sistema astrológico y el médico permanecen evidentemente separados —así, Paracelso quería absoluta y totalmente excluir la melancolía del primero y en cambio asignársela al segundo[961]—, y si evidentemente las especulaciones armonizadoras que se han hilvanado a partir de ellos tenían que parecer necesariamente contingentes con respecto al carácter empírico,

tanto más asombrosa y difícilmente explicable es la abundancia de nociones antropológicas en que dicho carácter desemboca. Afloran al respecto detalles remotos, como la propensión del melancólico a los viajes largos; de ahí el mar en el horizonte de la *Melancolía* de Durero; pero también el fanático exotismo de los dramas de Lohenstein, o el gusto de la época por las descripciones de viajes. La deducción astronómica resulta aquí oscura. Cosa distinta es cuando la distancia del planeta y la consiguiente larga duración de su órbita ya no se entienden en el mal sentido a que se adhieren los médicos de Salerno, sino en uno benéfico haciendo referencia a la razón divina, que le asigna al astro amenazante el lugar más lejano, y, por otro lado, se concibe el ensimismamiento que sufre el afligido justamente a partir de Saturno, que, «en cuanto el planeta más alto y más alejado de la vida cotidiana, en cuanto instigador de toda contemplación profunda, llama al alma de las exterioridades al interior, haciéndola elevarse cada vez más y concediéndole finalmente el saber supremo y los dones proféticos[962]». En reinterpretaciones de esta índole, que otorgan su carácter fascinante a tales doctrinas, se manifiesta un rasgo dialéctico de la representación de Saturno que se coordina de modo sorprendente con la dialéctica propia del concepto griego de melancolía. En haber descubierto esta viva función de la imagen propia de Saturno estribará la culminación a que en su hermoso estudio sobre «La Melancolía I de Durero» llevaron Panofsky[963] y Saxl[964] los extraordinarios descubrimientos de su modelo, los estudios de Giehlow[965] sobre *La Melancolía I de Durero y el círculo humanístico de Maximiliano*. Así, en el más reciente de estos escritos se lee: «Ahora bien, esta *‘Extremitas’*, que, en abierto contraste con los otros tres ‘temperamentos’, hizo tan significativa y problemática para los siglos siguientes, tan digna de envidia e inquietante a la melancolía… fundamenta igualmente la más profunda y decisiva correspondencia de la Melancolía con Saturno… Lo mismo que la Melancolía, también Saturno, *daímon* de los opuestos, confiere al alma de un lado inercia e insensibilidad, y de otro la fuerza de la contemplación y la inteligencia; así, lo mismo que ella también él amenaza a los a él sometidos, por muy iluminados que en y para sí sean, con los peligros de la aflicción o el éxtasis delirante: él, que… citando a Ficino, ‘rara vez define caracteres y destinos habituales, sino personas que se

distinguen de las demás, divinas o bestiales, felices u oprimidas por la más honda miseria'»[966]. Por lo que a esta dialéctica propia de Saturno se refiere, se requiere una explicación «que sólo se puede buscar en la estructura interna de la representación mitológica de Cronos… La representación de Cronos no es dualista tan sólo en relación con el efecto exterior del dios, sino también en relación con su destino propio, personal, por así decir; y lo es además hasta tal punto y con tal precisión, que casi se podría definir a Cronos como un dios de los extremos. Por un lado es el señor de la edad de oro…, por otro es el dios triste, destronado y ultrajado…; por un lado engendra (y luego devora) incontables hijos, por otro está condenado a una eterna esterilidad; por un lado es… un monstruo que resulta burlado con una burda astucia, y por otro es el viejo y sabio dios… venerado como suprema inteligencia, como *προμήθευς*[967] y *προμάντιος*[968]. En esta inmanente polaridad del concepto de Cronos… encuentra su última explicación el carácter particular de la representación astrológica de Saturno: carácter determinado en último término por aquel dualismo particularmente acusado y fundamental[969]». «Una vez más, Jacopo della Lana[970], el comentarista de Dante, desarrolló con toda claridad este carácter antitético inmanente, y lo explicó sagazmente al afirmar que gracias a su cualidad, en cuanto astro pesado como la tierra, y además frío y seco, Saturno engendra a los hombres completamente materiales, sólo apropiados para el duro trabajo del campo; pero, gracias a su posición, en cuanto que es el más alto de los planetas, precisamente a la inversa también engendra a los extremadamente espirituales, a los *'religiosi contemplative'*, enteramente apartados de toda vida terrena[971]». La historia del problema de la melancolía tiene lugar en el espacio de esta dialéctica, y en ella alcanza el punto culminante la magia propia del Renacimiento. Mientras que las intuiciones aristotélicas de la duplicidad anímica de la disposición melancólica, al igual que la antiteticidad del influjo de Saturno en la Edad Media, habían dado lugar a una representación demoníaca de ambas, tal como dicha disposición se articuló en el seno de la especulación cristiana, con el Renacimiento salió a la luz de nuevo, a partir de sus fuentes, la riqueza del antiguo cavilar. El haber descubierto tal punto de inflexión y representarlo además con la pujanza de una peripecia dramática

constituye sin duda el elevado mérito y gran belleza del trabajo de Giehlow. Para el Renacimiento, que, con radicalidad nunca alcanzada en el pensamiento de la Antigüedad, llevará a cabo la reinterpretación de la melancolía saturnina en el sentido de una doctrina del genio, «el temor de Saturno» se hallaba, por decirlo con palabras de Warburg[972], «en el centro de la fe en las estrellas[973]». Ya la Edad Media se había apoderado del ciclo de las concepciones saturninas mediante muchas reconfiguraciones. El señor de los meses, «el dios griego del tiempo y el *daímon* romano de las cosechas[974]» se han convertido en la muerte provista de su guadaña segadora, que ahora ya no se ocupa de la mies sino del género humano, de igual modo que aquello que domina al tiempo ya no es el ciclo anual con su recurrencia de siembra, cosecha y barbecho, sino ese rodar inexorable que lleva toda vida hacia la muerte. Pero a una época empeñada en el intento de descubrir a toda costa las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza, la imagen del melancólico le planteaba el problema de cómo era posible llegar a captar las fuerzas espirituales de Saturno y escapar sin embargo a la demencia. La melancolía sublime, la *Melencolia «illa heroica»* de Marsilio Ficino[975], o de Melanchthon[976][977], debía desligarse de la otra común y perniciosa. A una precisa dietética del cuerpo y del alma se añade de este modo la magia astrológica: el ennoblecimiento de la melancolía es así el tema principal de la obra titulada *De vita triplici* de Marsilio Ficino. Y aquel cuadrado mágico que está inscrito en la tabla que aparece sobre la cabeza de la *Melancolía* de Durero resulta ser el signo planetario de Júpiter, cuyo influjo sin duda contrarresta las oscuras fuerzas de Saturno. Junto a esta tabla cuelga la balanza, en tanto que directa referencia a la imagen astral propia de Júpiter: «Multo generosior este melancholia, si coniunctione Saturni et Louis in libra temperetur, qualis uidetur Augusti melancholia fuisse[978][979]». Bajo el influjo jovial, las inspiraciones maléficas se transforman en benéficas, mientras Saturno se convierte en protector de las investigaciones más sublimes; la astrología misma le pertenece. Así pudo Durero plantear el proyecto de «expresar en los rasgos saturninos del rostro la concentración adivinatoria del espíritu[980]».

La teoría de la melancolía cristaliza de este modo en torno a una gran cantidad de antiguos símbolos en los que, por supuesto, solamente el Renacimiento proyectará con una incomparable genialidad interpretativa la imponente dialéctica presente en tales dogmas. Entre los accesorios que se agolpan delante de la melancolía de Durero está sin duda el perro. De tal modo que no por casualidad una descripción del estado anímico del melancólico realizada por Aegidius Albertinus hace pensar en la rabia. Según una antigua tradición, «el bazo domina el organismo del perro[981]», que tiene esto en común con el melancólico. Si aquel órgano, descrito como especialmente delicado, viene a deteriorarse, el perro pierde su viveza y cae presa de la rabia. En tal medida simboliza el aspecto sombrío de la complexión. Por otro lado, al atenerse al sentido del olfato y a la perseverancia del animal se los revestía con la imagen del investigador y cavilador infatigable. «En su comentario a este jeroglífico, Pierio Valeriano[982] dice expresamente que en el rastrear y en el correr sería el mejor perro el que '*faciem melancholicam prae se* jèraf'[983][984]». Por su parte, en la lámina de Durero, la ambivalencia de este símbolo la enriquece sobre todo el hecho de que se representa dormido al animal: si los malos sueños provienen del bazo, privilegio del melancólico serán también los adivinatorios. Los *Trauerspiele* los conocen bien como patrimonio de príncipes y mártires. Pero incluso estos sueños de carácter profético han de ser entendidos a partir de un adormecimiento geomántico en el templo de la creación, y no en calidad de sugestión sublime o incluso sagrada. Pues toda la sabiduría del melancólico, que es esclava de la profundidad, se adquiere mediante la inmersión en la vida de las cosas creaturales, sin que nada le deba a la voz de la revelación. Todo lo saturnino remite a las profundidades de la tierra, donde se reconoce la naturaleza del antiguo dios de las cosechas. Según Agripa de Nettesheim[985], Saturno da «la semilla de la profundidad y… los ocultos tesoros[986]». La mirada baja distingue ahí al hombre saturnino, que atraviesa el suelo con los ojos. También lo dice Tscherning: «Quien aún no me conoce / me conoce por los gestos. | Yo dirijo de continuo mis ojos a la tierra / | dado que antes de la tierra broté. / |

No miro así en ninguna parte si no es a la madre[987]». Para el melancólico las inspiraciones de la Madre tierra despuntan de la noche de la cavilación como los tesoros del subsuelo; la intuición que irrumpe fulminante a la manera del rayo le es ajena. La tierra, hasta entonces relevante sólo en cuanto frío elemento seco, alcanza la riqueza de su significado esotérico en una inflexión científica que se da en el pensamiento de Ficino. Es la nueva analogía entre la fuerza de la gravedad y la concentración mental con lo que el viejo símbolo se inserta en el gran proceso interpretativo que realiza el filósofo renacentista. «Naturalis autem causa esse videtur, quod ad scientias, praesertim difficiles consequendas, necesse est animum ab externis ad interna, tamquam a circumferentia quadam ad centrum sese recipere atque, dum speculatur, in ipso (ut ita dixerim) hominis centro stabilissime permanere. Ad centrum vero a circumferentia se colligere figique in centro, maxime terrae ipsius est proprium, cui quidem atra bilis persimilis est. Igitur atra bilis animum, ut se et colligat in unum et sistat in uno contempleturque, assidue provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeque comprehendenda[988][989]». Tienen pues razón Panofsky y Saxl cuando observan a este propósito contra Giehlow que no puede decirse que Ficino 'recomiende' concentración al melancólico[990]. Pero con una afirmación que significa poco frente a la serie de analogías que abarca al pensamiento, con la concentración, con la tierra y con la bilis, y por cierto que no exclusivamente para llevar del primero hasta el último miembro, sino también sin duda en alusión inequívoca a una renovada interpretación de la tierra en la antigua estructura sapiencial de la doctrina de los temperamentos. La tierra, según una antigua opinión, debe su forma esférica y por tanto, como ya le parecía a Ptolomeo, su perfección y posición central en el universo a la fuerza de concentración. Así, no habría que rechazar sin más la suposición de Giehlow según la cual en la comentada lámina de Durero la esfera es símbolo del pensar de quien cavila[991]. Y este «muy maduro, secreto fruto de la cultura cosmológica del círculo de Maximiliano[992]», según la llama Warburg, podría pasar justamente por un germen en el que la abundancia de alegorías en el Barroco, todavía frenada por la fuerza de un genio, está dispuesta a un

despliegue repentino. No obstante, el rescate de los antiguos símbolos de la melancolía, tal como se daba en esta lámina y en la especulación contemporánea, pasó por alto uno que habría atraído sin embargo la atención de Giehlow y de otros investigadores. Se trata de la piedra. Su puesto en el inventario de los símbolos lo tiene asegurado. Cuando se lee en Aegidius Albertinus acerca de la melancolía: «La turbación, que en otras ocasiones ablanda el corazón hasta la humildad, no consigue sino que éste se obstine cada vez más en su dislocado pensamiento, pues sus lágrimas no le caen dentro del corazón ablandando su dureza, sino que sucede con él como con la piedra, que sólo suda por fuera cuando el tiempo está húmedo[993]», uno apenas consigue retenerse de conceder a estas palabras un significado especial. Pero la imagen cambia cuando en la oración fúnebre de Hallmann por el señor Samuel von Butschky encontramos la siguiente frase: «Fue de naturaleza meditabunda y complexión melancólica, ánimos que constantemente reflexionan sobre una cosa / y que se comportan con cautela en todas las *adionibus*. Ni la cabeza de Medusa llena de serpientes, / ni el monstruo africano, ni el cocodrilo llorando pudieron apartar sus ojos de este mundo, / ni mucho menos transformar sus miembros en una ruda piedra[994]». Por tercera vez aparece la piedra en el hermoso diálogo de Filidor entre la melancolía y la alegría: «Melancolía. Alegría. La primera es una vieja / vestida con harapos miserables, / con la cabeza velada (!), / sentada en una piedra / al pie de un árbol seco, / con la cabeza apoyada en el regazo. / Junto a ella, una lechuza… Melancolía: la dura piedra, / el árbol seco, / el ciprés muerto / | dan lugar seguro a mi pesadumbre / y hacen que me olvide de la envidia… Alegría: ¿Quién es esta marmota / encorvada junto a la rama seca? | Los profundos ojos rojos | irradian / como un cometa de sangre / | que anuncia ruina y terror… | Ahora te reconozco, / tú, enemiga de mis alegrías, / | Melancolía, / engendrada en los abismos del Tártaro | por el perro tricéfalo. | ¡Oh! ¿He de soportarte en mis dominios? | ¡No, en verdad / no! | La fría piedra, / | el arbusto deshojado / | deben ser erradicados, | y tú, / monstruo, / también[995]».

Es posible que en el símbolo de la piedra tan sólo quepa ver la configuración más evidente del frío y seco reino de la tierra. Pero es sin duda pensable, e incluso no improbable a la vista del pasaje de Albertinus, que con la masa inerte se esté aludiendo al concepto teológico propiamente hablando del melancólico, que se halla presente en uno de los pecados capitales. Se trata de la acidia, es decir, la pereza del corazón. Entre ésta y el melancólico, la lenta revolución de la luz sin brillo de Saturno establecía una relación que —basada en fundamentos astrológicos o en otros distintos — ya se halla atestiguada en un manuscrito del siglo XIII. «De la pereza. El cuarto pecado capital es la pereza en servir a Dios. Lo cual sucede cuando me aparto de una laboriosa y difícil buena obra y me entrego a un vano arrepentimiento. Si me aparto de una buena obra porque me es difícil, nace la amargura de corazón[996]». En Dante la acidia es el quinto miembro en el orden de los pecados capitales, y en su círculo del infierno reina un frío glacial, lo cual remite a los datos de la patología de los humores, la constitución fría y seca de la tierra. En cuanto acidia, la melancolía del tirano aparece bajo una nueva y más precisa iluminación. Albertinus asigna expresamente a la acidia el complejo de síntomas del melancólico: «La acidia o pereza se compara a la mordedura de un perro rabioso, / pues a quien éste muerde / le sobreviene enseguida un terrible sueño, / además pasa miedo mientras duerme, / se pone furioso / y disparatado, / rechaza toda bebida, / teme al agua, / ladra como un perro / y se vuelve tan medroso / que se cae de miedo. La gente que es así muere enseguida / cuando no se la ayuda[997]». Sobre todo la indecisión del príncipe no es sino la acidia saturnina, pues Saturno hace «apático, indeciso y lento[998]». Así, el tirano va hacia la ruina por la pereza de su corazón. Como en esto la figura del tirano, así la del cortesano es afectada por efecto de la infidelidad, otro rasgo del hombre saturnino. En efecto, nada es más oscilante que la mente de los cortesanos tal como los pinta el *Trauerspiel*: sin duda la traición es su elemento. No es por labilidad ni por torpeza en las caracterizaciones de los autores por lo que los aduladores en los instantes críticos, y sin tomarse apenas tiempo para reflexionar, abandonan raudos al señor y se pasan al

partido opuesto. Su comportamiento muestra sobre todo una falta de escrúpulos que de una parte es un gesto consciente de maquiavelismo, pero de otra una entrega tan desconsolada como melancólica al orden considerado impenetrable de unas constelaciones desastrosas que adopta sin rodeos un carácter cósico. La corona, la púrpura y el cetro son, en última instancia, accesorios del drama del destino, y tienen en sí un hado al que en cuanto su augur el cortesano es sin duda el primero en someterse. Su infidelidad respecto al hombre corresponde a una fidelidad hacia estas cosas que se abisma en ellas virtualmente en una devoción contemplativa. El concepto de tal comportamiento tan sólo alcanza el punto de su adecuado cumplimiento a través de tan desesperada fidelidad a lo creatural y a la ley de la culpa de su vida. Es decir, que la totalidad de las decisiones esenciales que se pueden tomar ante los hombres pueden faltar a la fidelidad: en ellas rigen leyes superiores. Tal fidelidad sólo resulta ser adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas. Pues éste no conoce ninguna ley que sea superior, ni la fidelidad ningún objeto al que pertenezca en exclusiva, como lo hace al mundo de las cosas. Este la reclama junto a él, y todo voto o conmemoración se rodea, por fidelidad, de los fragmentos del mundo de las cosas como de sus objetos más propios, que de hecho no le exigen demasiado. Torpe, e incluso injustificadamente, expresa así a su modo una verdad en virtud de la cual traiciona al mundo. Traiciona al mundo la melancolía y lo hace justamente por mor del saber. Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas. El poeta que se cita en lo que sigue nos habla en efecto desde el espíritu de la pesadumbre. «Péguy[999] parlait de cette inaptitude des choses à être sauvées, de cette résistance, de cette pesanteur des choses, des êtres mêmes, qui ne laisse subsister enfin qu’un peu de cendre de l’effort des héros et des saints[1000][1001]». La obstinación que se plasma en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas. Así es igualmente como hay que entender la infidelidad que los calendarios atribuyen al hombre saturnino, como también se ha de reinterpretar esa aislada oposición dialéctica, la «fidelidad en el amor», que Abú Ma’sar reconoce en el hombre saturnino[1002]. La fidelidad es el ritmo de los grados emanatoriamente descendientes de la intención en que se reflejan,

transformados con gran riqueza de referencias, los ascendientes de la teosofía neoplatónica.

Según la actitud característica de la reacción contrarreformista, la formación de los tipos en el *Trauerspiel* alemán se ajusta a la imagen escolástica medieval de la melancolía. Sin embargo, la forma de esta tipología difiere radicalmente de la forma global de dicho drama: estilo y lenguaje no pueden ser pensados sin ese giro audaz con que las especulaciones renacentistas percibieron, en los rasgos de la contemplación afligida[1003], el reflejo de una luz lejana que brillaba en el fondo del ensimismamiento. En una ocasión al menos consiguió la época conjurar la figura humana correspondiente a la dicotomía de la iluminación neoantigua y medieval bajo la que el Barroco veía al melancólico. Pero no fue Alemania la que logró hacerlo. Se trata de Hamlet. El secreto de su personaje está encerrado en el paso lúdico pero por ello mismo controlado por todas las estaciones de aquel espacio intencional, de igual modo que el secreto de su destino está encerrado en un acontecer totalmente homogéneo con su mirada. Pues, para el *Trauerspiel*, Hamlet es el único espectador por la gracia de Dios; pero lo que puede satisfacerlo no es lo que ante él se representa, sino única y exclusivamente su propio destino. Su vida, en cuanto objeto que se ofrece a su luto de modo ejemplar, remite, previamente a la extinción, a la providencia cristiana, en cuyo seno la tristeza de sus imágenes se transforma en existencia bienaventurada. Sólo en una vida de la índole de esta principesca, la melancolía, encontrándose a sí misma, se redime. Y el resto es silencio. Pues todo lo no vivido sucumbe irremisible en ese espacio en el cual sólo alienta el fantasma engañoso de la palabra de la sabiduría. Tan sólo Shakespeare supo hacer saltar la chispa cristiana de la rigidez barroca del melancólico, que era tan poco estoica como cristiana, tan pseudoantigua como pseudopietista. Si por lo demás la profunda mirada con que Rochus de Liliencron[1004] descifró la ascendencia saturnina así como algunas señales de la acidia en los rasgos de Hamlet[1005] no quiere verse privada de su mejor objeto, verá en este drama el espectáculo único de su superación dentro del espíritu cristiano. Pues sólo en este príncipe

llega a la cristiandad el ensimismamiento melancólico. El *Trauerspiel* alemán nunca pudo animarse y suscitar en su interior la clara luz de la automeditación. Siguió siendo asombrosamente oscuro para sí, y no supo pintar al melancólico sino con los colores crudos y gastados de los libros medievales sobre complexiones. Pero ¿por qué entonces este excurso? Las imágenes y figuras que propone se hallan dedicadas al genio dureriano propio de la alada melancolía. Y así ante él da inicio a su vida interior su tosca escena.

ALEGORÍA Y *TRAUERSPIEL*

Wer diesegebrechliche Hüten / wo das Elend alie Ecken zieret / mit einem vernünftigen Wortschlusse wolte begläntzen / der würde keinen imformli chen Ausspruch machen / noch das Zielmaß der gegründeten Wahrheit überschreiten / wann er die Welt nennte einen allgemeinen Kauffladen / eine Zollbude des Todes / wo der Mensch diegangbahre Wahre / der Tod der wunderbahre Handels-Mann / Gott der gewisseste Buchhalter/das Grab aber das versiegelte Gewand und Kaujf-Hαιβ ist[1006].

CHRISTOPH MANNLING[1007]: *Schaubühne des Todes oder Leich-Reden*

Desde hace más de cien años pesa sobre la filosofía del arte el dominio de un usurpador, que accedió al poder en la confusión del Romanticismo. El coqueteo de la estética romántica con el conocimiento deslumbrante, y en definitiva gratuito, de un absoluto dio carta de naturaleza en los más simples debates sobre teoría del arte a un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre. El cual de hecho, siendo pertinente en lo que hace al ámbito teológico, nunca habría podido extender

en la filosofía de lo bello esa penumbra de tonos sentimentales que desde el final del Romanticismo temprano se ha ido haciendo cada vez más densa. Y, sin embargo, es precisamente el uso subrepticio de ese mismo discurso de lo simbólico lo que al final posibilita el examen 'en profundidad' de cualquier configuración artística, lo cual contribuye enormemente a la comodidad de las investigaciones en la ciencia del arte. Lo más sorprendente en éste, en su uso lingüístico vulgar, es sin duda el hecho de que el concepto, que con una actitud imperativa se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la 'manifestación' de una 'idea' en cuanto 'símbolo'. La unidad de objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación e idea. Como derroche romántico y contrario a la vida, la introducción de un concepto de símbolo así deformado en lo que es el campo de la estética precedería al yermo de la moderna crítica de arte. En cuanto construcción simbólica, lo bello debe resolverse, sin solución de continuidad, en lo divino. La ilimitada inmanencia del mundo ético al mundo de lo bello la desarrollaría la estética teosófica de los románticos. Pero su fundamento se había establecido mucho antes. La tendencia propia del Clasicismo a la apoteosis de la existencia no sólo en un individuo éticamente perfecto es bastante clara. Típicamente romántica no es sino la inserción de ese individuo perfecto en un decurso infinito ciertamente, pero soteriológico e incluso hasta sacro**[1008]**. Pero una vez que el sujeto ético ha sido absorbido por el individuo, ningún rigorismo —ni siquiera el kantiano— puede ya salvarlo ni preservar la virilidad de su perfil. Su corazón se pierde en el alma bella. Y el radio de acción, o más bien sólo el radio de la educación, del individuo así perfeccionado, del individuo bello, describe el círculo entero de lo 'simbólico'. Mas, por el contrario, la apoteosis barroca sí es dialéctica, pues se consuma en la reversión de los extremos. En este movimiento excéntrico y dialéctico la interioridad sin contrarios del Clasicismo no desempeña ya

ningún papel, porque, en cuanto político-religiosos, los problemas actuales del Barroco no afectaban tanto sin duda al individuo y a su ética como a su propia comunidad eclesiástica. Aquí, al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico. Ciertamente que ni nació entonces ni existía de antes una doctrina propiamente dicha de la alegoría. Pero definir como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es legítimo al proponerse como el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente. La alegoría, lo mismo que otras formas de expresión, no perdió su significado por el mero hecho de 'envejecer'. Más bien, en ésta como en tantas ocasiones, se produjo una cierta controversia entre la anterior y la posterior, que resultaba tanto más propensa a pasar en silencio por cuanto también era aconceptual, encarnizada y profunda. Hacia 1800, la mentalidad simbolizante estaba tan ajena a la originaria forma alegórica de expresión que los aislados intentos de discusión teórica carecen totalmente de valor —en tanto en cuanto son definitorios de la profundidad del antagonismo— para el examen de la alegoría. Como retrospectiva construcción negativa puede sin duda alguna definirse la siguiente afirmación de Goethe: «Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en función de lo universal y el hecho de que vea lo universal en lo particular. De lo primero nace la alegoría, donde lo particular cuenta tan sólo como paradigma, en tanto que ejemplo de lo universal; pero la naturaleza de la poesía es propiamente hablando la segunda: pues ella expresa algo particular sin pensar en lo universal ni referirse a ello. Ahora bien, el que capta con viveza esto particular obtendrá con ello lo universal al mismo tiempo, sin darse cuenta de ello o tan sólo advirtiéndolo más tarde[1009]». Tal sería, a propósito de un escrito de Schiller, la postura de Goethe con respecto a la alegoría: el poeta no podía hallar en ella ningún objeto digno de reflexión. Más prolija resulta una observación algo posterior de Schopenhauer en el mismo sentido: «Ahora bien, si el fin de todo arte es la comunicación de la idea aprehendida…; si, más aún, en el arte es reprochable el partir del concepto, no podremos admitir que una obra de arte se destine confesa y deliberadamente a la expresión de un concepto: éste es el caso en la alegoría… Y si, en

consecuencia, un cuadro alegórico tiene también algún valor artístico, éste está totalmente separado y es del todo independiente de su función como alegoría: una obra de arte así sirve al tiempo a dos fines, a saber, a la expresión de un concepto y a la expresión de una idea: pero sólo el segundo puede constituir un fin artístico; el otro es un fin extraño, el lúdico pasatiempo de un hacer que un cuadro funcione, en su condición de jeroglífico, poniéndose al servicio de una inscripción… Ciertamente, también un cuadro alegórico puede, por esta misma propiedad, suscitar una viva impresión en el ánimo; pero entonces lo mismo podría producir, en igual circunstancia, una mera inscripción. P. ej., si el deseo de fama se halla duradera y firmemente arraigado en el ánimo de un hombre… y éste ahora se sitúa ante *El genio de la fama*[1010] tocado con sus coronas de laurel, entonces todo su ánimo se verá enardecido y su fuerza convocada a la acción: pero lo mismo ocurriría si de repente viera en la pared la palabra 'fama' escrita en grandes y claros caracteres[1011]». Por mucho que con la última observación casi se roce la esencia de la alegoría, el rasgo logicista de la representación, que a través de la concreta distinción entre 'la expresión de un concepto y la expresión de una idea' adopta exactamente el discurso moderno e insostenible de la alegoría y el símbolo —aunque el mismo Schopenhauer emplee este concepto de otro modo—, impide que todas estas disquisiciones se aparten de la serie de sumarios rechazos de la forma alegórica de expresión. Unas disquisiciones que han marcado la pauta hasta alcanzar los tiempos más recientes. Incluso grandes artistas y teóricos fuera de lo común, como es el caso de Yeats[1012], siguen aún suponiendo que la alegoría es una relación convencional entre una imagen denotativa y su significado. Pues los autores no suelen poseer sino una vaga noción de los que son los auténticos documentos de la moderna concepción alegórica, a saber, las obras emblemáticas, gráficas y literarias, del Barroco. A través de los epígonos tardíos y más difundidos del siglo XVII, su espíritu habla tan débilmente que tan sólo el lector de las más primitivas de estas obras siente la fuerza intacta de la intención alegórica. Mas sobre ellas pesaba como un veredicto el prejuicio clasicista que consiste, dicho brevemente, en la denuncia de una forma de expresión que la alegoría representa en tanto que mero modo de designación. Pero la alegoría —y

demostrarlo es la misión de las páginas siguientes— no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura. En esto consistía justamente el *experimentum crucis*, pues justamente la escritura aparecía como el sistema de signos convencional por excelencia. De hecho Schopenhauer no es el único que cree haber despachado la alegoría señalando sin más que en lo esencial en nada se distingue de lo que es la escritura. De esta objeción depende, en último término, la relación que mantiene con los grandes objetos de la filología barroca, cuya fundamentación filosófica —por laboriosa que pueda parecer— resulta insoslayable. Constituyendo su centro justamente la discusión sobre lo alegórico, un concreto avance de la cual se halla sin duda alguna en la *Poesía barroca alemana* de Herbert Cysarz. Pero, bien sea porque la afirmación de la primacía del Clasicismo en tanto que entelequia de la poesía barroca impedía en general la comprensión de su esencia y en particular el examen de la alegoría, o bien porque el prejuicio mantenido contra ella coloca al Clasicismo en primer plano como si fuera su propio antepasado, al nuevo conocimiento de que el alegorismo constituye «la ley estilística dominante del alto Barroco en particular[1013]» le hace perder su valor el intento de adoptar su formulación de un modo totalmente incidental, como si fuera un eslogan. Pues en oposición al Clasicismo, lo propio del Barroco «no es tanto el arte del símbolo como la técnica de la alegoría[1014]». Pero hasta en esta nueva formulación se le reconoce en todo caso el carácter de signo, manteniéndose el viejo prejuicio a cuya apropiada acuñación lingüística contribuiría Creuzer[1015] con el término «signo-alegoría[1016]».

Por lo demás, las grandes disquisiciones teóricas sobre el simbolismo en el primer volumen de la *Mitología* de Creuzer son mediatamente muy valiosas para el conocimiento de lo alegórico. Junto a la banal doctrina antigua que en ellas perdura, contienen constataciones cuya elaboración epistemológica Creuzer pudo llevar mucho más lejos. Así, la esencia misma de los símbolos, cuyo rango, a saber, la distancia respecto a lo alegórico, le

interesa mantener, la descompone en los cuatro momentos siguientes: «Lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y lo necesario[1017]»; además, a propósito del primero, hace en otro pasaje esta extraordinaria observación: «Ese elemento estimulante y algunas veces sobrecogedor conecta con otra propiedad, la brevedad. Es como un espíritu que se aparece de repente, o como un relámpago que ilumina de pronto la oscuridad de la noche. Un momento que inviste nuestro ser… A causa de esa fecunda brevedad, ellos» —los antiguos— «lo comparan sobre todo con el laconismo… Por eso, en situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde todo un futuro rico en consecuencias, momento que mantiene al alma en tensión, en instantes fatales, los antiguos percibían las señales divinas que… llamaban *symbola*[1018]». Aesto se oponen, pues, las «exigencias al símbolo… de claridad…, brevedad, lo gracioso y lo bello[1019]», con lo que en la primera y las dos últimas se manifiesta una concepción que Creuzer comparte con las teorías clasicistas del símbolo. Se trata de la doctrina del símbolo artístico, el cual, en cuanto símbolo supremo, se ha de distinguir del limitado símbolo religioso o incluso místico. No cabe duda de que la veneración que Winckelmann[1020] sentía por la escultura griega, cuyas imágenes de dioses se toman como ejemplos en este contexto, fue en esto normativa. El símbolo artístico es plástico. Pero es el espíritu de Winckelmann el que habla a través de la antítesis de Creuzer entre el símbolo plástico y el místico. «Pues aquí predomina lo inefable, que, al buscar expresión, con la infinita fuerza de su ser terminará por quebrar, como una vasija demasiado frágil, la forma terrena. Pero con ello resulta aniquilada la claridad misma de la visión, y sólo queda un asombro mudo». En el símbolo plástico, «el ser no tiende a lo excesivo, sino que, obedeciendo a la naturaleza, se adapta a su forma, la penetra y la nnima. Aquel conflicto entre lo infinito y lo finito lo resuelve el hecho de que lo primero, al limitarse, se convierte en algo humano. Esta purificación de lo figurativo, por un lado, y la renuncia voluntaria a lo desmesurado, por otro, producen el fruto más bello de todo lo simbólico. Es el símbolo de los dioses, que aúna prodigiosamente la belleza de la forma y la suprema plenitud del ser, y que, puesto que alcanzó su máxima perfección en la escultura griega, puede denominarse el símbolo plástico[1021]». El

Clasicismo buscaba, pues, lo ‘humano’ en cuanto suprema ‘plenitud del ser’ y, movido por este anhelo, como debía despreciar la alegoría, no captó sino una engañosa imagen de lo simbólico. A consecuencia de esto, también se encuentra en Creuzer una comparación, no alejada de las teorías en boga, del símbolo «con la alegoría, a la que el uso lingüístico habitual confunde tan a menudo con el símbolo[1022]». La «diferencia entre la representación simbólica y la alegórica» consiste en que «ésta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquélla es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución… Aquí este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato». Con ello regresa Creuzer a su concepción original. «Por eso la diferencia entre ambos modos también se ha de poner en lo momentáneo, de lo que carece la alegoría… Allí» —en el símbolo— «hay una momentánea totalidad; aquí, un progreso en una serie de momentos. De ahí que sea la alegoría, pero no el símbolo, la que comprende al mito…, cuya esencia expresa del modo más perfecto el *épos* progresivo[1023]». Esta idea, sin embargo, no daría ni mucho menos lugar a una nueva valoración del modo alegórico de expresión, ya que, basándose en estas afirmaciones, podemos leer en otro pasaje a propósito de los filósofos jónicos de la naturaleza: «Restituyen sus antiguos derechos al símbolo, desplazado por la locuaz leyenda; al símbolo que, siendo originariamente hijo de la figuratividad, estando incluso él mismo incorporado al discurso, gracias a su significativa brevedad, gracias a la totalidad y a la concentrada exuberancia de su esencia, es mucho más apropiado que la leyenda para aludir a lo uno e inefable de la religión[1024]». A propósito de estas y otras disquisiciones semejantes, Górres[1025] hace en una carta la siguiente y magnífica observación: La «suposición del símbolo como ser, de la alegoría como significado no me gusta nada… Podemos perfectamente contentarnos con la explicación que toma al uno como signo, cerrado en sí, comprimido y persistente constantemente en sí, de las ideas, reconociendo a ésta como una copia de las mismas progresiva en la sucesión, introducida en el flujo con el tiempo, torrencial y dramáticamente móvil. Así, es el uno a la otra lo que la naturaleza muda, grande y poderosa de las montañas y las plantas a la historia humana, que progresa con la

vida[1026]». No es poco lo que aquí se rectifica, pues el conflicto entre una teoría del símbolo que pone el acento sobre lo que de semejante a la naturaleza de las montañas y las plantas hay en su crecimiento y el hincapié en lo momentáneo que en éste hace Greuzer nos indica el estado de la cuestión. La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior oculto e incluso boscoso, si es que puede decirse de ese modo. Y, por otra parte, la alegoría no se encuentra exenta de una correspondiente dialéctica, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada suficiencia que se encuentra en la en apariencia emparentada intención del signo. La violencia con la cual el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría debe revelarla el estudio de la forma del *Trauerspiel* con mucha más claridad que cualquier otro. Esa amplitud mundana, es decir, la histórica, que Górres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, es, en cuanto historia natural, en cuanto historia primordial del significar o de la intención, de índole dialéctica. Bajo la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en el campo de la semiótica fue la gran intuición romántica de estos pensadores, se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de

demarcación entre la *phýsis* y el significado. Pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser igualmente de siempre alegórica. El significado y la muerte han madurado en el despliegue histórico tanto como, en el estado de pecado de la criatura excluida de la gracia, se compenetraban estrechamente en cuanto gérmenes. La perspectiva del mito deshilvanado como alegoría, que desempeña su papel en Creuzer, se revela a fin de cuentas moderadamente más moderna desde el punto de vista barroco. Contra ella se pronuncia, característicamente, un autor como Voβ[1027]: «Como todas las personas sensatas, Aristarco[1028] tenía las leyendas homéricas sobre el mundo y la divinidad por creencias ingenuas de la época heroica de Néstor[1029]. Pero Crates[1030], al que se unieron el geógrafo Estrabón[1031] y los gramáticos posteriores, las consideraba símbolos primordiales de secretas doctrinas órficas, procedentes de Egipto sobre todo. Tal simbología, que remontaba arbitrariamente a un pasado primitivo las experiencias y tesis religiosas de los tiempos posthoméricos, continuaría siendo dominante a lo largo de los siglos del monaquismo, y se denominó mayoritariamente alegoría[1032]». El autor desaprueba esta referencia del mito a la alegoría, pero también concede que no es impensable, y que estriba en una teoría de la leyenda como la desarrollada por Creuzer. El *épos* es de hecho la forma clásica de una historia significante de la naturaleza, como la alegoría es la barroca. Afín a ambas orientaciones espirituales, el Romanticismo tenía que aproximar entre sí al *épos* y la alegoría. Así formuló Schelling el programa de la exegesis alegórica de la épica en la famosa frase según la cual la *Odisea* era la historia del espíritu humano, y la *Ilíada* la historia de la naturaleza.

La misma expresión alegórica viene al mundo con un entrecruzamiento peculiar de naturaleza e historia. A arrojar luz sobre su origen dedicó su vida Karl Giehlow, y tan sólo a partir de su monumental investigación sobre *La jeroglífica del humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco de triunfo del emperador Maximiliano I* ha sido posible establecer, incluso históricamente, que y de qué manera la alegoría moderna, surgida en el siglo XVI, se destaca de la medieval. Ciertamente —

y esto aparecerá como sumamente significativo en el curso de este estudio —, entre ambas existe siempre un nexo preciso y esencial. No obstante, tan sólo cuando el nexo se destaca en tanto que constante de las variables históricas, se da a conocer este nexo según el contenido, una distinción que sólo ha sido posible justamente tras el descubrimiento de Giehlow. Entre los investigadores precedentes, tan sólo Greuzer, Górresy, especialmente, Herder parecen haber prestado su atención a los enigmas de esta forma de expresión. Precisamente de las épocas en cuestión admite el último: «La historia de este tiempo y de este gusto aún se encuentra sumida en gran medida en la oscuridad[1033]». En cuanto a su propia conjetura: «Se imitaban las antiguas pinturas monacales, pero con mucha comprensión y gran intuición de las cosas, por lo cual yo casi llamaría a esta época la época emblemática[1034]», resulta errónea desde el punto de vista histórico, si bien habla a partir de un barrunto del contenido de esta literatura que sitúa a Herder por encima de los mitólogos románticos. A él se refiere Creuzer en sus disquisiciones sobre el emblema moderno: «Incluso más tarde se siguió permaneciendo fiel a este amor a lo alegórico, que pareció revivir en el siglo XVII… Durante el mismo período, conforme a la seriedad del carácter nacional de los alemanes, la alegoría adoptaría entre ellos una orientación de índole más ética. Con los avances de la Reforma, lo simbólico tuvo que perder cada vez más terreno como expresión de los misterios de la religión… El antiguo amor por lo intuitivo se manifestaba… en representaciones simbólicas de índole política y moral. Sin embargo, ahora la alegoría tenía incluso que encarnar aquella verdad recién conocida. Un gran escritor de nuestra nación que, gracias a lo amplio de su espíritu, no encuentra inmadura ni pueril sino digna y merecedora de atención esta manifestación de la fuerza alemana, aprovecha la generalidad que entonces tenía ese modo de representación para llamar a esa época de la Reforma la época emblemática, y nos da al respecto indicaciones que conviene tener sin duda en cuenta[1035]». Conforme al precario estado del conocimiento de la época, Greuzer tampoco pudo corregir más que la valoración, pero no el conocimiento, que corresponde a la alegoría. Así, solamente la obra de Giehlow, en cuanto que es obra de índole histórica, abre la posibilidad de penetrar esta forma desde el punto de vista de la filosofía de la historia. El

estímulo concreto para su obra lo descubrió en los esfuerzos realizados por los eruditos humanistas para descifrar los jeroglíficos, los cuales derivaban el método de sus tentativas de un *corpus* pseudoepigráfico, a saber, los *Hieroglyphica* de Horapolo[1036], redactados a finales del siglo II, o, muy posiblemente, del IV después de Cristo. Estos no se ocupan —lo cual los caracteriza, determinando desde la base su influencia sobre los humanistas — más que de los llamados jeroglíficos simbólicos y enigmáticos, meros signos gráficos que, excluyendo los fonéticos corrientes, se le proponían al hierográmata en el marco de la sacra iniciación en cuanto último grado de una filosofía mística de la naturaleza. Los obeliscos se abordaban en efecto con las reminiscencias de esta lectura, y de este modo un malentendido se convirtió en la base de una rica e infinitamente difundida forma de expresión. Pues de la interpretación alegórica de los jeroglíficos egipcios, en la cual en lugar de los datos históricos y pertinentes al culto sólo se reconocían lugares comunes de la filosofía de la naturaleza, junto con otros místicos y morales, los literatos procedieron a la construcción de esta nueva clase de escritura. Así nacieron las iconologías, que no sólo elaboraban por completo sus frases, traduciendo sus proposiciones «palabra por palabra por medio de especiales signos gráficos[1037]», sino que, no pocas veces, venían presentadas como léxicos[1038]. «Bajo la guía de Alberti, artista y erudito[1039], los humanistas comenzaron a escribir, en vez de con letras, empleando imágenes de cosas (*rebus*), con lo cual, sobre la base de los jeroglíficos alegóricos y con tales inscripciones enigmáticas se llenaron las medallas, las columnas, los arcos triunfales y todos los restantes objetos artísticos del Renacimiento[1040]». «Junto con la teoría griega de la libertad de la intuición artística, el Renacimiento también tomó de la Antigüedad el dogma egipcio de su constricción. Ambas concepciones tenían que entrar sin duda en un conflicto, reprimido al principio por artistas geniales, en el que la última lograría vencer en cuanto un espíritu hierático se hizo amo del mundo[1041]». En los productos propios del Barroco maduro es cada vez más reconocible la distancia de los comienzos de la emblemática de cien años antes, más lábil la semejanza con el símbolo, y más abrumadora la ostentación hierática. Algo así como una teología natural de la escritura desempeña ya un papel en los *De re aedificatoria libri decem* de Leon

Battista Alberti. «Con ocasión de una investigación sobre los títulos, signos y esculturas adaptadas a los monumentos fúnebres, éste encuentra pretexto para trazar un paralelismo entre la escritura alfabética y los signos egipcios. Como defecto de la primera, hace hincapié en el hecho de que, siendo tan sólo conocida en su tiempo, tiene luego que caer en el olvido… En contraposición a ésta pone de relieve el sistema que es propio de los egipcios, que, p. ej., designan a Dios mediante un ojo, a la naturaleza con un buitre, al tiempo con un círculo o a la paz con un buey[1042]». Pero aun así, contemporáneamente, la especulación se aplicó a una apología menos racionalista de la emblemática, reconociendo mucho más decididamente lo hierático de la forma. En su *Comentario a las Ene'adas de Plotino*[1043], Marsilio Ficino observa a propósito de la jeroglífica que los sacerdotes egipcios «habrían querido» a través de ella «crear algo correspondiente al pensamiento divino, pues la divinidad posee en efecto el conocimiento de todas las cosas no a la manera de una representación cambiante sino más bien, por así decir, como la forma más simple y más estable de la cosa misma. ¡Los jeroglíficos resultan ser por tanto verdadera copia de las ideas divinas! Al efecto, le sirve como ejemplo el jeroglífico utilizado para el concepto de tiempo, la serpiente alada que se muerde la cola. Pues la multiplicidad y movilidad que corresponden a la representación humana del tiempo, cómo éste une el comienzo con el fin en un rápido ciclo, cómo enseña prudencia y trae y lleva las cosas, toda esta serie de pensamientos la contiene la imagen estable y determinada del círculo formado por la serpiente[1044]». ¿Qué expresa la siguiente frase de Pierio Valeriano sino la convicción teológica de que los jeroglíficos de los egipcios contienen una sabiduría hereditaria que ilumina cualquier oscuridad de la naturaleza?: «Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum humanarumque rerum naturam aperire[1045][1046]». Precisamente esta *Hieroglyphica* observa en su *Epístola nuncupatoria*: «Nec deerit occasio recte sentientibus, qui accommodate ad religionem nostram haec retulerint et exposuerint. Nec etiam arborum et herbarum consideratio nobis ociosa est, cum B. Paulus et ante eum Dauid ex rerum creatarum cognitione, Dei magnitudinem et dignitatem intellegi tradant. Quae cum ita sint, quis nostrum tarn torpescenti, ac terrenis faecibusque immerso erit animo, qui se

non innumeris obstrictum a Deo beneficiis fateatur, cum se hominem creatum uideat, et omnia quae coelo, aëre, aqua, terraque continent, hominis causa generata esse[1047][1048]». La «*hominis causa*» no ha de hacer pensar tanto en la teleología de la Ilustración, para la que el fin supremo de la naturaleza era la felicidad humana, como en la bien distinta del Barroco. No estando dedicada ni a la dicha terrena ni a la moral de las criaturas, ésta está aplicada únicamente a su iniciación en los misterios. Pues para el Barroco la naturaleza es útil a la expresión de su significado, a la representación emblemática de su sentido, la cual, en cuanto alegórica, continúa siendo irremediablemente distinta de su realización histórica. En los ejemplos morales y en las catástrofes, la historia no contaba sino como un momento temático de la emblemática. El que ahí vence es el rígido rostro de la naturaleza significante, mientras que la historia ha de quedar, de una vez por todas, confinada en el accesorio. La alegoría medieval es sin duda didáctico-cristiana: en el sentido de la historia mística de la naturaleza, el Barroco en cambio se remonta a la Antigüedad. Ala egipcia, pero también pronto a la griega, de cuyos secretos tesoros de invención se tenía como descubridor a Ludovico da Feltre[1049], «llamado ‘il Morto’ por su actividad ‘grutesco’-subterránea de descubridor. Al pintor antiguo que, a partir de un muy comentado pasaje de Plinio[1050] sobre la pintura decorativa, se tenía por clásico de lo grutesco, el ‘pintor de balcones’ Serapión, se le acabó vinculando, debido a la existencia de un anacoreta del mismo nombre, con la personificación de lo fantástico-subterráneo, lo secreto-espectral, en la literatura (en *Los hermanos Serapión* de E. T. A. Hoffmann[1051]), pues ya entonces lo enigmático-misterioso del efecto parece ir asociado a lo subterráneo-misterioso en el origen del grutesco en ruinas y catacumbas enterradas. Lo que la caverna y la gruta nos expresan no deriva de ‘*grotta*’ en sentido literal, sino de lo ‘oculto’ —lo excavado—… Todavía en el siglo XVIII existía para ello… la expresión de ‘encriptado’. Y en ello operaba ya desde el principio lo ‘enigmático’»[1052]. Winckelmann no está muy lejos de esto. Por más enérgicamente que se oponga a los principios estilísticos de la alegoría barroca, su teoría sigue estando emparentada en muchos respectos con algunos autores precedentes. En su «Ensayo de una alegoría», Borinski lo verá muy claramente. «Precisamente en esto está Winckelmann asociado

todavía en líneas generales con la creencia renacentista en la '*sapientia veterum*', en la existencia de un vínculo espiritual entre arte y verdad originaria, entre ciencia intelectual y arqueología… El buscaba en la auténtica 'alegoría de los antiguos', 'insuflada' por la riqueza de la inspiración homérica, la panacea 'psíquica' contra la 'esterilidad' de la eterna repetición de escenas de martirio y mitológicas en el arte de los modernos… Pues sólo esta alegoría le enseña al artista a 'inventar', situándolo a la altura del poeta[1053]». Así, quizá más radicalmente aún que en el Barroco, lo alegórico queda separado de lo simplemente edificante.

Cuanto más se ramificaba la evolución de la emblemática, tanto más impenetrable se volvía aquella expresión. Los lenguajes construidos a base de imágenes egipcio, griego y cristiano se interpenetraron. Así, una obra como el *Polyhistor symbolicus*[1054], redactada por el mismo jesuita Caussinus[1055] cuya *Felicitas* latina tradujo Gryphius, es característica de la solicitud con que la teología favoreció ese fenómeno. Ninguna podía parecer más adecuada de lo que lo era esta escritura enigmática, tan sólo accesible a los cultivados, para guardar las máximas de la alta política y de la auténtica sabiduría de la vida. En su ensayo sobre Johann Valentin Andreae[1056], llegaría Herder a especular con la hipótesis de que la emblemática hubiera sido un asilo para no pocas ideas que no se querían manifestar abiertamente delante de los príncipes. Y aún más paradójica resulta la opinión de Opitz. Pues, por una parte, concibe el esoterismo teológico propio de esta forma de expresión como la verdadera corroboración del noble linaje de la poesía, pero, por otra, piensa que había sido adoptado precisamente en aras de la comprensión general. En este sentido, la frase del *Art poétique* de Delbene[1057]: «La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique[1058]» la reproduce Opitz en una conocida formulación del segundo capítulo de la *Poesía alemana*: «La poesía no era otra cosa al principio sino una oculta teología». Pero dice también, por otro lado: «Puesto que el mundo primitivo y rudo era demasiado grosero e incivilizado / como para que se captaran y entendieran adecuadamente las enseñanzas de la sabiduría y las de las cosas celestiales,

/ los hombres más sabios / se vieron obligados a esconder y ocultar / en unas rimas y fábulas / que el vulgo está dispuesto a escuchar especialmente / lo que habían descubierto para la edificación en el temor de Dios / yen las buenas costumbres y conducta[1059]». En general, esta concepción continuaría siendo normativa, fundamentando también en Harsdórffer, quizás el más consecuente alegorista, la teoría de esta forma de expresión. Al haberse infiltrado en todas las regiones del espíritu, desde las más amplias a las más restringidas, desde la teología, las ciencias naturales y la moral, hasta la heráldica, el poema festivo y el lenguaje amoroso, el fondo de sus accesorios intuitivos resulta ilimitado. Para cada ocurrencia, el instante de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, como efecto secundario de la cual la multitud de metáforas se dispersa caóticamente. Así se representa en este estilo lo sublime. «Universa rerum natura materiam praebet huic philosophiae (se. imaginum) nec qvicqvam ista protulit, qvod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut qvemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur[1060][1061]». En efecto, esta comparación es particularmente afortunada. A la naturaleza, sin embargo, que aquí aparece históricamente marcada, es decir, en tanto que escenario, le es también inherente absolutamente algo numismático. Así, el mismo autor —reseñador de las *Acta eroditorum*— dice en otro pasaje: «Quamvis rem symbolis et emblematibus praebere materiam, nec quic quam in hoc universo existere, quod non idoneum iis argumentum suppeditet, supra in Actis… fuit monitum; cum primum philosophiae imaginum tomum superiori anno editum enarraremus. Cujus assertionis alter hic tomus[1062], qui hoc anno prodiit, egregia praebet documenta; a naturalibus et artificialibus rebus, elementis, igné, montibus ignivomis, tormentis pulverariis et aliis machinis bellicis, chymicis item instrumentis, subterraneis cuniculis, fumo luminaribus, igne sacro, aere et variis avium generibus depromta symbola et apposita lemmata exhibens[1063][1064]». Un sólo documento podrá bastarnos para demostrar hasta dónde llegó esa dirección. Así, se lee en la *Ars heráldica* de Böckler[1065]: «De las hojas. Rara vez se encuentran hojas en los blasones, / pero donde se encuentran /

significan la verdad / porque en cierta medida se parecen tanto a la lengua como al corazón[1066]». «De las nubes. Del mismo modo que las nubes se elevan sobre sí (!) en las alturas, / desde donde luego vierten su lluvia fecunda, / para que los campos, / los frutos y los hombres refresque y vigorice, / así un ánimo noble debe / en los asuntos de virtud remontarse también a las alturas / y luego con sus dones / aplicarse / al servicio de la patria[1067]». «Los caballos blancos significan la paz triunfante / una vez la guerra concluida, / y al mismo tiempo la velocidad[1068]». Pero lo más sorprendente es una completa jeroglífica de los colores que, en combinaciones dos a dos, nos propone este libro: «Rojo con plata, / afán de vengarse[1069]», «Azul… con rojo, / es descortesía[1070]», «Negro… con púrpura, / devoción constante[1071]», por no seguir citando. «Las numerosas oscuridades en la conexión entre signo y significado… no intimidaban sino que más bien estimulaban a servirse como símbolos de cualidades que eran cada vez más remotas respecto del objeto representativo, a fin de superar hasta a los egipcios con nuevas sutilezas. A ello se añadía la fuerza dogmática de los significados heredados de la Antigüedad, de tal modo que una y la misma cosa podía simbolizar tanto una virtud como un vicio, es decir, todo en definitiva[1072]».

Esta circunstancia lleva a las antinomias de lo alegórico, cuyo tratamiento dialéctico no se puede eludir si es que se desea conjurar la imagen del *Trauerspiel*. Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra. Posibilidad que emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el cual apenas importa el detalle. Sin embargo, y sobre todo para el que tiene presente la forma de la exégesis textual alegórica, no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa. El correlato formal de esta dialéctica religiosa del contenido es la de la convención y la expresión. Pues, en efecto, la

alegoría es ambas cosas, y ambas son antagónicas por naturaleza. Pero así como en general la doctrina barroca concebía la historia en tanto que creado acontecer, la alegoría en particular, aun siendo convención como toda escritura, sin embargo es tenida por creada igual que la sagrada. La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión por tanto de la autoridad, secreta por la dignidad misma de su origen y pública por el ámbito de su validez. Se trata en este caso, una vez más, de ese mismo carácter antinómico que se encuentra figuradamente en el conflicto de la fría técnica prefabricada con la eruptiva expresión de la alegoresis, también aquí una solución dialéctica que radica en la esencia de la escritura. En efecto, de la lengua revelada se puede pensar sin contradicción un uso más vivo y mucho más libre en el que no pierda nada de su dignidad. No así de esa escritura con la cual quería darse la alegoría. De hecho, la santidad de la escritura es inseparable de la idea de su estricta codificación. Pues toda escritura de carácter sacro se fija en complejos que, en último término, constituyen, o tratan de formar, uno único y ya inalterable. De ahí justamente que la escritura alfabética, en cuanto combinación de átomos gráficos, se distancie al máximo respecto de la escritura de complejos sacros, que se plasman en la jeroglífica. Si la escritura quiere asegurarse su carácter sacro —cada vez la afectará más el conflicto entre validez sacra y comprensibilidad profana—, tiende a los complejos, a la jeroglífica. Algo que sucede en el Barroco. Allí, exterior y estilísticamente —tanto en la drasticidad de la composición tipográfica como en la metáfora sobrecargada—, lo escrito tiende hacia la imagen. No es pensable un contraste más brutal con el símbolo artístico, el símbolo plástico o la imagen de la totalidad orgánica, que ese amorfo fragmento que resulta el ideograma alegórico. En su seno, el Barroco se revela como soberana contraparte del Clasicismo, algo que hasta ahora solamente en el Romanticismo se había aceptado reconocer. Y no se puede resistir la tentación de indagar en ambos las constantes. En ambos, tanto en el Romanticismo como en el Barroco, de lo que se trata no es tanto de una corrección al Clasicismo como al arte mismo. Al contrastante preludio del Clasicismo que resulta el Barroco, es difícil negarle una concreción superior y hasta una mejor autoridad y una validez más duradera en esa corrección.

Mientras que, en nombre de la infinitud, así como de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente la forma completa[1073], la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante. Tal mirada es penetrante todavía en la *Descripción del torso de Hercules en el Belvedere de Roma* de Winckelmann[1074], donde lo recorre trozo a trozo, miembro a miembro, y esto en un sentido nada clásico. No por casualidad esto se realiza con un torso. Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el *eîdos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. En las áridas *rebus* resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso. Y es que por esencia al Clasicismo le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *phýsis* sensible. Pero es ésta precisamente la que, oculta debajo de su pompa extravagante, proclama la alegoría del Barroco con un énfasis que no tiene precedentes. Un profundo barrunto de la problemática del arte —dado que no era sólo por afectación clasista, sino por escrúpulo religioso, por lo que su práctica se relegó a los 'ratos perdidos' — surge así como reacción a su autoexaltación renacentista. Si los artistas y pensadores del Clasicismo no se ocuparon de lo que para ellos era solamente caricatura, algunas proposiciones realizadas en el seno de la estética neokantiana dan idea de la aspereza del debate. La dialéctica de esta forma de expresión es en general mal entendida, desconfiándose de ella como ambigüedad. «Pero, en efecto, la ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa, como lo está el Barroco, de la riqueza de sus significados. Mas esta característica ambigüedad es también la riqueza del derroche; la naturaleza, al contrario, según las viejas reglas de la metafísica como según las propias de la mecánica, se encuentra sometida a la ley del ahorro. La ambigüedad por tanto es siempre la contradicción de la pureza y la unidad del significado[1075]». No menos doctrinarias nos resultan las reflexiones de Carl Horst, discípulo de Hermann Cohen, quien por el tema de sus *Problemas del Barroco* se encontraba obligado a realizar un enfoque más concreto. A pesar de lo cual, de la alegoría se nos dice que «siempre

revela una ‘transgresión de los límites de otra índole’, una entrada de las artes figurativas en el ámbito de representación de las ‘discursivas’. Tal violación de los límites», prosigue el autor, «en ninguna parte resulta vengada más estricta e inexorablemente que en la pura cultura del sentimiento, la cual incumbe más a las ‘artes figurativas’ mantenidas puras que a las mismas artes ‘discursivas’; así aproxima las primeras a la música… En la impregnación a sangre fría de las más variadas formas de expresión con ideas tiránicas…, se ignora y se violenta el sentimiento y comprensión del arte. Esto es lo que hace la alegoría en el campo de las artes figurativas’. Su intrusión puede por tanto calificarse de grosera infracción contra la paz y el orden de la legalidad artística. Y, sin embargo, en su reino ésta nunca ha faltado, y artistas grandísimos le han dedicado sin duda grandes obras**[1076]**». Obviamente, este solo hecho habría tenido que provocar otro modo de consideración de la alegoría. Pero el modo de pensamiento no dialéctico de la escuela neokantiana no está capacitado para captar la síntesis que en la escritura alegórica resulta de la lucha entre la intención teológica y la artística, no tanto en el sentido de una paz como en el de una *tregua dei* entre las dos posiciones en conflicto.

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina. De él sabe Borinski, menos exhaustivo en la explicación que acertado en la misma descripción de los hechos. «El frontón partido y las columnas derruidas están ahí para dar testimonio del milagro de que el edificio sagrado resistiera hasta a las fuerzas de destrucción, el rayo, el terremoto, aquellas fuerzas más elementales. Lo artificialmente ruinoso aparece como el último

legado de una Antigüedad que en el suelo moderno ya no se ve sino en su realidad de pintoresco terreno de escombros[1077]». Y una nota dice: «La proliferación de esta tendencia se sigue bien en la ingeniosa práctica propia de los artistas renacentistas de situar el nacimiento y adoración de Cristo, en lugar de en el establo medieval, entre las ruinas de algún templo antiguo. Estas, que en un Domenico Ghirlandaio[1078] (Florencia, Accademia) aún consisten en piezas de ornamentación monumental impecablemente conservadas, se convierten ahora en fin en sí mismas al funcionar como decorado pintoresco de un pasado esplendor en las coloristas representaciones de nacimientos[1079]». Pero muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se imponía con ello un sentimiento estilístico actualísimo. Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro. En este sentido, como un milagro tuvieron que considerar los literatos barrocos la obra de arte. Y si, por otra parte, dicha obra se les anunciaba como calculable resultado de la acumulación, ambas cosas no son menos conciliables que la anhelada ‘obra’ milagrosa con las más sutiles recetas teóricas presentes en la conciencia de un alquimista. La experimentación de los poetas barrocos se asemeja a la práctica de los adeptos. Lo que la Antigüedad les ha legado resulta para ellos, pieza a pieza, el conjunto de elementos con los cuales ese nuevo todo se combina. O mejor: construye. Pues la visión completa de eso nuevo era en efecto la ruina. Por la cual, al dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aun en la destrucción superior a las antiguas armonías se aplica esa técnica que, en lo particular, es ostentosamente referida a los objetos concretos, a los florilegios y a las reglas. La poesía se debe calificar de ‘*ars ¡nveniendi*’, con lo cual la imagen del hombre genial, es decir, del maestro de ese *ars ¡nveniendi,* era la de un hombre capaz de manejar soberanamente los modelos, mientras que la ‘fantasía’, la facultad específicamente creadora en el sentido empleado por los modernos, no era reconocida como criterio de una jerarquía de los

espíritus. «El que nadie hasta ahora en la poesía alemana haya podido igualar a nuestro Opitz, ni aun mucho menos superarlo (lo que tampoco va a suceder en el futuro), tiene como causa principal, además de la excepcional habilidad de la excelente naturaleza que hay en él, el hecho de que sea tan leído en los escritos griegos y latinos y de que sepa expresarse e inventar justamente a su vez[1080]». Mas la lengua alemana, como la veían los gramáticos de la época, no es en este sentido sino otra 'naturaleza' junto a la presente en los modelos antiguos. La «naturaleza de la lengua», así explica Hankamer[1081] su concepción, «contiene ya todos los misterios, lo mismo que la naturaleza material». El poeta «no le añade fuerza alguna, y no crea ninguna verdad nueva con la naturaleza autocreadora que se expresa[1082]». Pero el poeta no debe disimular su combinar si no quiere disimular también el mero todo, pues la construcción patente de éste era el centro de los efectos de intención. De ahí la ostentación de la factura que, especialmente en Calderón, apunta en la pared del edificio del que se ha desprendido el enlucido. La naturaleza continuó así siendo la gran maestra para los poetas del período. Pero no se les hizo manifiesta en el brotar de la yema y en la flor, sino en lo marchito y decadente de sus criaturas. La naturaleza se aparece a esos poetas como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia. En sus monumentos, las ruinas, habitan, según Agripa de Nettesheim, justamente los animales saturninos. De este modo, con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra en escena. La quintaesencia de las cosas que decaen constituye el extremo opuesto al concepto de naturaleza transfigurada elaborado por el temprano Renacimiento. Ya Burdach ha mostrado que éste no era «el nuestro en absoluto». «Durante mucho tiempo aún sigue dependiendo del uso lingüístico y del pensamiento de medievales, por más que el valor de la palabra y de la idea de 'naturaleza' crezca a ojos vista. En todo caso, desde el siglo XIV al XVI, lo que la teoría del arte entiende por imitación de la naturaleza es la imitación de la naturaleza modelada por Dios[1083]». Pero, en cambio, aquella en que se imprime la imagen del decurso histórico es la naturaleza ya caída. La propensión del Barroco a la apoteosis es reflejo del modo que le es propio de considerar las cosas. En la

omnipotencia que caracteriza su significar alegórico llevan éstas el sello de lo demasiado terreno; nunca se transfiguran desde dentro. De ahí procede su iluminación frente a las candilejas de la apoteosis. Apenas hubo alguna vez una poesía cuyo virtuoso ilusionismo haya expulsado más radicalmente de sus obras aquella apariencia que las transfigura y por la cual en un tiempo se intentó con razón determinar la esencia de la configuración artística. En efecto, de esta falta de apariencia propia de toda lírica barroca puede hablarse como de una de sus más rigurosas características. Y no otra cosa sucede en el caso del drama. «¡Así, a través de la muerte, se debe penetrar en esa vida / | que nos transforma la noche del Egipto en el día de Gosem / | y nos ofrece el manto, recubierto de perlas, de la eternidad!»[1084]: así nos pinta Hallmann, desde el punto de vista del repertorio teatral, la vida eterna. El pertinaz apego al accesorio frustraba de ese modo la representación del amor. La palabra posee aquí una lujuria ajena al mundo, que se pierde en la representación. «Una mujer hermosa, ornada con mil gracias, | una mesa inagotable que a muchos sacia. | Una fuente inextinguible que en todo tiempo tiene agua, | incluso la dulce leche del amor; como si por cien caños | corriera el dulce azúcar. Esa es la enseñanza del Maligno, | y es la índole de la bizca envidia, negarles a los otros | la comida que los restaura y nunca se consume[1085]». A las típicas obras del Barroco siempre les falta velar el contenido. Incluso en las formas literarias menores, sus aspiraciones resultan oprimentes. Y además ahí falta por completo el interés por lo pequeño, por el secreto. Tan abundantemente como en vano se intentaba su sustitución por lo enigmático y oculto. En la verdadera obra de arte, el placer sin duda sabe hacerse fugaz, vivir en el instante, desaparecer, renovarse. Pero la obra de arte del Barroco, que no tiene otro deseo que durar, se aferra con todos los órganos a lo eterno. Sólo así se concibe con qué bálsamo liberador lograron seducir a los lectores los ‘galanteos’ propios del nuevo siglo y de qué modo la *chinoiserie* se convirtió para el Rococó en lo opuesto al hierático Bizancio. Cuando el crítico barroco habla de la obra de arte total como la cima en la jerarquía estética de la época y como ideal de los *Trauerspiele*[1086] refuerza de manera enteramente nueva ese espíritu de la pesantez. En cuanto alegórico experto entre muchos teóricos, Harsdórffer fue el que más radicalmente defendió la mutua imbricación de

todas las artes. Pues esto es justamente lo que dicta el predominio del enfoque alegórico. Exagerando las cosas de modo polémico, Winckelmann no hace sino aclarar el nexo, pues observa: «Vana es… la esperanza de aquellos que creen que la alegoría puede llevar al punto de que incluso podría pintarse una oda[1087]». A esto se añade otra cosa más desconcertante. Cómo se introducen las poesías durante aquel siglo: las dedicatorias, prólogos y epílogos, tanto propios como ajenos, así como los dictámenes y las referencias a los maestros vienen a ser la regla. Como marcos sobrecargados, encuadran sin excepción las ediciones mayores y las de obras completas. Pues la mirada que habría sabido satisfacerse en la cosa misma como tal era rara. El intento era el de apropiarse de las obras de arte en el centro de sus relaciones más corrientes, y ocuparse de ellas era en menor medida que más tarde un asunto privado que no había que justificar. La lectura era por su parte obligada y formativa. Como correlato de esta concepción se concibe entre el público la deliberada masividad, carencia de misterio y mayor amplitud de los productos. Las obras se sienten menos destinadas a difundirse en el tiempo con el crecimiento que a llenar terrenal y actualmente su lugar. Y en no pocos sentidos encontraban en ello su recompensa. Ahora bien, por ello justamente, la crítica se despliega con rara claridad en su más remota duración. Desde el principio las obras están dispuestas a aquella descomposición crítica que ejerció sobre ellas el curso del tiempo. Su belleza no tiene nada íntimo para el ignorante, pues para éste pocas cosas hay tan áridas como el *Trauerspiel* alemán. Su apariencia murió por ser de lo más basta. Lo que perdura en cambio es el raro detalle de las referencias alegóricas: un objeto del saber que anida en los edificios reducidos metódicamente a escombros. La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción. Mortificación de las obras: pero no por tanto —románticamente— un despertar de la consciencia en las aún vivas[1088] sino un asentamiento del saber en ellas, en las muertas. La belleza que perdura es objeto del saber. Y si es cuestionable si la belleza que perdura debe seguir llamándose belleza, lo seguro es que sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna. La filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras. «La ciencia no

puede inducir en ningún caso un goce ingenuo del arte, lo mismo que los geólogos y botánicos no pueden despertarnos el sentido por un bello paisaje[1089]»: esta afirmación es tan incorrecta como erróneo el símil que aquí parece respaldarla. El geólogo y el botánico son muy capaces de eso. Es más, sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello deja de ser ensueño. Y, en último término, la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada.

La misma historia de la salvación favorecía el giro de la historia hacia la naturaleza en el que se basa lo alegórico. Por más que ésta siempre se ilustre mundana y retardantemente, esto rara vez ha llegado tan lejos como en Sigmund von Birken, cuya poética señala «como ejemplos de poemas bautismales, nupciales y fúnebres, de poemas panegíricos y de felicitaciones por una victoria, las canciones al nacimiento y a la muerte de Cristo, a sus bodas espirituales con el alma, a su gloria y a su victoria[1090]». Ahí el instante’ místico se convierte en el ahora’ actual, y lo simbólico se deforma en lo alegórico. Del acontecer soteriológico se segrega lo eterno, y lo que queda es un cuadro viviente accesible a todas las correcciones de la dirección escénica. Esto corresponde muy íntimamente a la manera barroca, infinitamente propedéutica, divagante y voluptuosamente vacilante, de dar forma. Muy acertadamente se ha señalado incluso, como lo hace Hausenstein[1091], que en las apoteosis pictóricas se acostumbra tratar el primer plano con exagerado realismo, a fin de hacer parecer tanto más

plausibles los mas lejanos objetos visionarios. El drástico primer plano trata de abarcar en sí el completo acontecer del mundo, y ello no sólo para aumentar la brecha entre inmanencia y trascendencia, sino también para adquirir el máximo rigor, exclusividad e inexorabilidad pensables. Colocar igualmente de este modo a Cristo en lo provisional, cotidiano y precario, es gesto de evidencia insuperable. El *Sturm und Drang* interviene contundentemente sobre esto, anotando con Merck[1092] que «al gran hombre en nada puede afectarle que se sepa que nació en un establo y estuvo envuelto en pañales entre un buey y un asno[1093]». Mas no en última instancia es aquí barroco lo ofensivo, lo frontalmente agresivo de este gesto. Mientras que el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para interceptar en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza. El mismo movimiento es peculiar de la lírica barroca, en cuyos poemas no hay «un movimiento de carácter progresivo, sino una inflación que se produce desde dentro[1094]». Para contrarrestar la absorción, lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a sí mismo. ¡Qué llamativo contraste entre los versos uniformes de los libros de emblemas, con aquel '*vanitas vanitatum vanitas*', y el constante ajetreo de la moda en que a partir de la mitad del siglo una cosa sucedía a otra! Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría. Pues ésta es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija. El ideal de saber propio del

barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma. Casi tanto como en China, éste es, en cuanto imagen, no signo de lo que sólo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser sabido. Este rasgo dio también lugar al inicio de una autorreflexión de la alegoría en el caso de los románticos. Sobre todo con Baader[1095], en cuyo escrito *Sobre la influencia de los signos de las ideas en su producción y configuración* se lee lo siguiente: «Como es bien sabido, sólo de nosotros depende que cualquier objeto de la naturaleza se use como signo convencional de una idea, tal como vemos en la escritura simbólica y jeroglífica, objeto que sólo asume un nuevo carácter cuando a su través queremos manifestar no sus distintivos naturales, sino los que nosotros le prestamos[1096]». Una nota comenta este pasaje: «Existen buenas razones para que todo lo que vemos en la naturaleza exterior sea ya en nosotros escritura, algo así como una especie de lenguaje de signos que, sin embargo, carece de lo más esencial, la pronunciación, la cual el hombre debe haberla recibido de alguna otra parte[1097]». «De alguna otra parte» la recoge pues el alegórico, mas con ello no evita en modo alguno el arbitrio como drástica manifestación del poder del saber. La abundancia de cifras que encontraba en el mundo de las criaturas, profundamente marcado por la historia, justifica las quejas emitidas por Cohen respecto al 'derroche'. El cual bien podría no hallarse conforme con el poder de la naturaleza, donde se expresa de modo incomparable la voluptuosidad con que el significado domina cual sombrío sultán en el harén de las cosas. Es en efecto peculiar del sádico el degradar su objeto y luego —o gracias a ello— hallar satisfacción. Así lo hace también el alegórico en aquel tiempo ebrio de atrocidades imaginadas o experimentadas. Hasta en la pintura religiosa se da esto. Ese 'alzar los ojos' del que la pintura barroca hace «su esquema, el cual es totalmente independiente de la situación condicionada por el tema del momento[1098]», traiciona y devalúa de manera inefable toda cosa. La función que es propia del ideograma barroco no es tanto el desvelar las cosas sensibles como el ponerlas sin más al desnudo. El emblemático de hecho no revela la esencia existente 'detrás de la imagen'[1099]. Es en cuanto escritura, en cuanto firma, que en los libros de emblemas se encuentra íntimamente conectada con lo representado, como arrastra a su

esencia a presencia en la imagen. En el fondo, también el *Trauerspiel*, que ha nacido en el ámbito de lo alegórico, es, según su forma, drama destinado a ser leído. Sobre el valor y posibilidad de su puesta en escena dicho conocimiento nada dice. Pero deja bien claro que el selecto espectador de *Trauerspiele* se sumerge en sí meditabundo, y ello tanto al menos como el propio lector; y que las situaciones no cambiaban con demasiada frecuencia, pero lo hacían a la velocidad del rayo, lo mismo que el aspecto de la letra impresa cuando se pasa página; y deja claro cómo, si bien en un barrunto irritante y extraño de la ley de estos dramas, la investigación más antigua insistía en el hecho de que nunca habían sido escenificados.

Ciertamente, esta concepción era sin duda errónea. La alegoría es en efecto la única y poderosa diversión que ahí se le ofrece al melancólico. De hecho, la arrogante ostentación con la que el objeto más banal parece emerger de las profundidades de la alegoría cede pronto el paso a su desconsolado rostro cotidiano, y así a la participación absorta del enfermo en lo aislado e ínfimo le sigue aquel desilusionado dejar caer un emblema ya vacío, cuya rítmica un observador que sea dado a la especulación podría hallar elocuentemente repetido en el comportamiento de los monos. Pero los detalles más amorfos, que sólo se dan alegóricamente, no dejan de apremiar. Pues si dice la prescripción que ‘cada cosa’ ha de ‘considerarse para sí, de modo que’ con ello ‘la inteligencia crezca y el gusto se refine’**[1100]**, entonces el objeto que resulte adecuado a tal intención siempre estará presente. Así, en sus *Diálogos* Harsdörffer funda todo un género particular sobre el hecho de «que, en *Jueces* 9, 8, en lugar del mundo de animales de la fábula esópica, se introducen objetos inanimados, como el bosque, el árbol o la piedra, que actúan y hablan, mientras que aún da lugar a otro género el hecho de que las palabras, sílabas y letras aparezcan como personajes**[1101]**». En esta última dirección se distinguió especialmente Christian Gryphius**[1102]**, el hijo de Andreas, en su pieza didáctica *Las diferentes edades de la lengua alemana*. Esta fragmentación del grafismo es clarísima en tanto que principio de la consideración alegórica. De hecho, sobre todo en el Barroco, se ve al personaje alegórico retroceder frente a los

emblemas, los cuales además la mayor parte del tiempo se ofrecen a la vista en desolada y triste dispersión. Como rebelión contra este estilo ha de entenderse buena parte del *Ensayo de una alegoría* escrito por Winckelmann. «La simplicidad consiste en esbozar un cuadro que exprese con el menor número posible de signos aquello que se quiere significar, y esto es lo propio de las alegorías en los mejores períodos de la Antigüedad. En épocas posteriores se empezó a unificar muchos conceptos empleando igual número de signos en una figura, a la manera de las divinidades denominadas *panthei*, que combinaban los atributos de todos los dioses… La mejor y más perfecta alegoría de uno o varios conceptos es la concebida, o bien la que se ha de imaginar mediante una única figura[1103]». Así se expresa la voluntad de totalidad simbólica que el humanismo veneraba en la imagen del hombre. Pero, en cuanto obra fragmentaria, en la obra alegórica se destacan las cosas. Claro que éstas no interesaban, ni tan siquiera entre los románticos, a los teóricos pertenecientes a este ámbito. En cuanto sopesadas en relación con el símbolo, se las encontraba demasiado ligeras. «El símbolo alemán… carece por entero de esa dignidad significativa. De ahí que tuviera que quedar confinada… en una esfera inferior, siendo excluida totalmente de las expresiones simbólicas[1104]». Afirmación de Creuzer a la que Görres replica: «En tanto usted explica el símbolo místico en calidad de símbolo formal, en el que el espíritu se afana por superar la forma y destruir el cuerpo, y el símbolo plástico como la pura línea media entre el espíritu y la naturaleza, sigue faltando la antítesis de aquél, el símbolo real, en el que la forma corpórea devora la animación, y aquí encajarían bien el emblema y el símbolo alemán vistos en su sentido más estricto[1105]». La posición romántica de ambos autores estaba demasiado poco consolidada como para que no hubieran reaccionado con animosidad frente al didactismo racional del que esta forma parecía sospechosa; y por otra parte, por supuesto, lo que de probo, extravagante y popular posee buena parte de sus productos tenía que complacer en gran medida, por lo menos, a Görres. El nunca llegó a la claridad. Y aun hoy en día nos resulta evidente que en la primacía de lo cósico sobre lo personal, como del fragmento sobre lo total, la alegoría se enfrenta polarmente al símbolo pero, por ello mismo, con el mismo vigor. La personificación alegórica siempre

ha movido a engaño sobre el hecho de que lo que sin duda le incumbía no podía ser personificar lo cósico, sino antes bien configurar lo cósico aún mucho más imponentemente ataviándolo como persona. Cysarz ha visto de forma muy aguda este punto preciso. «El Barroco vulgariza la mitología antigua para así introducir figuras en todo (figuras, no almas): es la última fase de externalización después de producirse la estetización ovidiana y la profanación neolatina del contenido hierático de la fe. Ni el más mínimo asomo de espiritualización de lo corpóreo. Toda la naturaleza se personaliza, pero no para ser interiorizada sino, bien al contrario, privada de alma[1106]». La torpe pesadez que se achacaba bien a los artistas muy poco dotados, bien a los comitentes más obtusos, es necesaria a la alegoría. Tanto más notable es que Novalis, que con precisión incomparablemente mayor que todos los románticos posteriores se sabía separado de los ideales clásicos, en los pocos pasajes que rozan el tema demuestre tan profundo conocimiento de la esencia de la alegoría. El interior del poeta típico del siglo XVI, en su condición de alto funcionario, gran experto en asuntos secretos de Estado y sobrecargado de obligaciones, aparece de pronto ante el lector atento del apunte siguiente: «También los trabajos profesionales pueden ser tratados poéticamente… Un cierto arcaísmo del estilo, una disposición y ordenamiento correctos de las masas, una leve alusión a la alegoría, una cierta rareza, devoción y asombro que se traslucen en la forma de escribir: son algunos rasgos esenciales propios de este arte[1107]». En este espíritu es como de hecho la praxis barroca se aplica a las cosas barrocas. Que el genio romántico comulga con la espiritualidad barroca precisamente en el espacio de lo alegórico lo deja claro igualmente otro fragmento: «Poemas meramente biensonantes y llenos de bellas palabras, mas sin ningún sentido ni coherencia —estrofas aisladas, comprensibles a lo sumo—, como fragmentos de las más diversas cosas. La verdadera poesía puede tener a lo sumo un sentido alegórico global y puede producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es por tanto puramente poética, y lo mismo lo es el aposento de un mago, o el de un físico, o un cuarto infantil, o también un desván y una despensa[1108]». De ningún modo ha de considerarse casual esta referencia de lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los

laboratorios de la alquimia. ¿No son las obras de Jean Paul, el mayor alegórico entre los poetas alemanes, semejantes a cuartos infantiles o a los habitados por espíritus? Es más, una verdadera historia de los medios románticos de expresión en ninguna parte como en él podría mostrarnos mejor el fragmento, o mostrar incluso la ironía, como transformación de lo alegórico. Pero basta: la técnica del Romanticismo conduce desde no pocos aspectos al ámbito de la alegoría y la emblemática. La alegoría —y así puede formularse la relación existente entre estas dos—, en su forma elaborada, la barroca, supone siempre la existencia de una corte; en torno a ese centro figurai del que, al contrario de lo que sucede en el caso de las perífrasis de conceptos, nunca carecen las alegorías propiamente dichas, se agrupa siempre multitud de emblemas. Y éstos parecen ordenados arbitrariamente: así, *La ‘corte’confusa*[1109] —título que encabeza un *Trauerspiel* español— podría adoptarse como esquema precisamente de la alegoría. ‘Dispersión’ y ‘reunión’ se denomina la ley de esta corte. Las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas. El desorden propio de la puesta en escena alegórica constituye aquí la contrapartida del *boudoir* galante. Conforme a la dialéctica que corresponde a esta forma de expresión, la laxitud en el ordenamiento sirve de contrapeso al fanatismo del coleccionista: particularmente paradójica resulta la profusa distribución de los instrumentos de la penitencia o la violencia. El hecho de que, como dice estupendamente Borinski respecto de la forma constructiva barroca, «este estilo resarce decorativamente, y aun ‘galantemente’ en su lenguaje, de lo que son sus excesos constructivos[1110]», lo acredita como contemporáneo estrictamente de la alegoría. Desde el punto de vista de la crítica estilística, en el sentido de esta observación, quiere también ser leída por su parte la poética barroca. En efecto, su teoría de la ‘tragedia’ toma por separado, como si fueran meros componentes sin vida, las leyes de la antigua, y las amontona en torno a la figura alegórica correspondiente a la musa trágica. Sólo gracias a la errónea interpretación clasicista del *Trauerspiel*, tal como el Barroco la ejerció como autodesconocimiento, pudieron convertirse las ‘reglas’ propias de la tragedia antigua en las amorfas, obligadas y emblemáticas con que se fue configurando aquella nueva forma. En tales

desmoronamiento y desintegración alegóricos, la imagen de la tragedia griega aparecía como única contraseña posible, natural, de la poesía ‘trágica’ en general. Sus reglas se convierten por lo tanto en referencias al *Trauerspiel* cargadas de significado, y sus textos se leen además tal como si a él pertenecieran. De hasta qué punto fue esto posible y aún lo siguió siendo, dan el concepto adecuado las traducciones de Sófocles realizadas por Hölderlin en el período tardío del poeta, al que indudablemente no por nada Hellingrath califica de ‘barroco’[1111].

Ihr kraft beraubte Wort', ihr seid zerstückte Stück',
Und seichte schattenstreif, allein, entweicht zu rük;
Vermhlet mit Gemahl ihr werdet zu gelassen,
Wenn ein tief Sinnebild hilfl das verborgne fassen[1112].

FRANZ JULIUS VON DEM KNESEBECK:
Dreystandige Sinnbilder

Sólo el conocimiento filosófico de la alegoría, el conocimiento dialéctico de su forma límite en particular, constituye el fondo sobre el cual con vivos —y, si es que así se puede expresar, hermosos— colores se destaca la imagen del *Trauerspiel*, que es el único que no lleva adherido el gris de los retoques. En el coro y en el entremés la estructura alegórica del *Trauerspiel* resalta tan llamativamente que a los espectadores nunca se les pudo escapar del todo. Pero también por ello justamente siguieron siendo los puntos de penetración a través de los cuales uno se colaba, con la intención de destruirlo, en el edificio que pretenciosamente pretendía afirmarse como templo griego. Así Wackernagel: «El coro es herencia y patrimonio de la escena griega: pero tampoco en ella es otra cosa que consecuencia orgánica de premisas históricas. Entre nosotros jamás hubo motivo por el que poder constituir algo semejante, y así los intentos de transplantarlo a la escena alemana, que desde los siglos XVI y XVII hicieron… los dramaturgos alemanes, no podían sino fracasar[1113]». Indudable es el condicionamiento nacional del drama coral griego, pero igualmente es indudable que algo

semejante se produce con la aparente imitación de los griegos a lo largo del siglo XVII. En el drama barroco el coro no es sin duda nada exterior; sino que es su interior en el mismo sentido en que la labor de talla gótica que recubre un altar muestra su verdadera condición de interior cuando se abren los paneles con historias pintadas. En el coro, o bien en el entremés, la alegoría ya no es variopinta, porque ya no se encuentra referida a la historia, sino que es pura y rigurosa. Al final del acto IV de la *Sofonisba* de Lohenstein, la Lujuria y la Virtud aparecen en escena disputando. La Lujuria acaba desenmascarada, y se deja decir por la virtud: «¡Bien! ¡Veamos pronto la belleza del ángel! | Tengo que quitarte la saya prestada. | ¿Puede vestir peor un mendigo? | ¿Quién no querría huir de esta esclava? | Pero arroja tu manto de mendiga. | Miradlos, / ¿puede un cerdo tener más sucio aspecto? | Ésta es una mancha cancerosa y esta otra de lepra. | ¿No te espanta a ti misma el pus y la hinchazón? | La Lujuria tiene la cabeza de cisne, / y el cuerpo de cerdo. | Quitémonos también los afeites del rostro. | Aquí se pudre la carne, / allí corroe el piojo. / | Y así se transforman los lirios de la Lujuria en excrementos. | ¡Todavía no basta! Arrancadle los harapos también; | ¿Qué aparece entonces? La carroña, / un esqueleto muerto. | Mirad el interior de la casa de la Lujuria: | ¡echadla al pudridero!»**[1114]**. Éste es el antiguo motivo alegórico de la Dama Mundo**[1115]**. A pasajes descollantes como éste se debe que de vez en cuanto incluso los autores del pasado siglo se hicieran una idea sobre aquello de que aquí se trata. «En los *Reyen*», se lee en Conrad Müller, «la presión de la alambicada naturaleza de Lohenstein sobre su genio lingüístico mengua a causa de que el ringorrango de sus palabras, rara vez compatible con el elegante templo de la tragedia, casa bien con el oropel de la alegoría**[1116]**». E igual que en la palabra, lo alegórico también se manifiesta en lo figurai y en lo escénico. Es en los entremeses, con sus cualidades personificadas, las virtudes y los vicios encarnados, donde esto alcanza su apogeo, sin de ningún modo limitarse a ello en absoluto. Por cuanto es evidente que una serie de tipos como la que constituyen el rey, el cortesano y el bufón posee por su parte significado alegórico. Valen también aquí las adivinaciones de Novalis: «Sólo las escenas visuales propiamente dichas pertenecen al teatro por entero. La mayoría no ve sino personajes alegóricos a su alrededor. Los

niños son esperanzas, las muchachas ruegos y deseos[1117]». Con mucha perspicacia remite esto a las relaciones del espectáculo propiamente dicho con la alegoría. Claro que en el Barroco los figurines de ésta eran, por supuesto, muy distintos y —en sentido cristiano y cortesano— mucho más definidos que como Novalis nos los pinta. Qué pocas veces y con qué vacilaciones se refiere la fábula a su moralidad peculiar, en la que las figuras se revelan en tanto que alegóricas. En *León de Armenia* quedará totalmente oscuro si Balbus golpea a un culpable o a un inocente. Basta sólo con que sea el rey. Tampoco de otro modo se puede entender que casi cualesquiera personajes puedan incluirse en el cuadro viviente de una apoteosis alegórica. La 'Virtud' elogia a Masinissa[1118], un miserable tunante. El *Trauerspiel* alemán nunca fue capaz de distribuir tan secretamente como Calderón los rasgos del personaje envuelto en los mil pliegues de un ropaje alegórico. Tampoco lograría la gran interpretación shakespeariana de la figura alegórica en unos nuevos papeles únicos en su género. «Ciertas figuras de Shakespeare tienen en sí el rasgo fisionómico de la alegoría del *moral play*; pero esto sólo es reconocible para el ojo más adiestrado; por lo que a este rasgo se refiere, se mueven en cierto modo bajo la caperuza de la invisibilidad alegórica. Rosenkranz y Güldenstern[1119] sin duda son personajes de esta clase[1120]». Debido al empecinamiento en la seriedad, al *Trauerspiel* alemán le estaba negada la inapariencia propia de lo alegórico. En el drama profano, a lo alegórico solamente le concede carta de naturaleza la comicidad, pero cuando ésta se aventura en lo serio, esto se convierte de improviso en mortal.

La creciente importancia del entremés, que ya en el período medio de Gryphius sustituye al coro antes de la catástrofe dramática[1121], coincide con la intrusión cada vez mayor de su abierto despliegue de pompa alegórica, cuyo mayor apogeo va a culminar en Hallmann. «Del mismo modo que lo ornamental sofoca lo constructivo del discurso, y con ello el sentido lógico… hasta degenerar en catacresis, así… lo ornamental prestado por el estilo del discurso, como el *exemption* escenificado, la antítesis escenificada y la metáfora escenificada, oculta la completa estructura del

drama[1122]». Evidentemente, estos entremeses rinden los frutos de las premisas de la visión metafórica de la que se ocupaba lo anterior. Ya se trate, según el modelo del drama escolástico de los jesuitas, de un *exemplum* alegóricamente y ‘*spiritualiter’* acertado y extraído de la historia antigua —en Hallmann: el *Reyen* de Dido en *Adonis y Rosibella*, o el *Reyen* de Calisto en *Catalina*[1123]—, ya se trate de que los coros desarrollen, como prefiere Lohenstein, una edificante psicología de las pasiones, o bien, como en Gryphius, sea predominante la reflexión religiosa, más o menos en todos estos tipos el incidente dramático no está concebido como singular, sino como catástrofe que es naturalmente necesaria, por hallarse insertada en el curso del mundo. Pero incluso la aplicación utilitaria de la alegoría no es sin duda alguna la agudización del decurso dramático, sino más bien un amplio entremés exegético. Los actos no brotan los unos de los otros, sino que se escalonan en terrazas. En lo que respecta a la estructura dramática, se encuentra dispuesta en amplios planos que muestran una simultánea panorámica, con lo que la construcción gradual del entremés se convierte en el espacio de una extensa estatuaria. «A la mención del *exemplum* en el discurso la acompaña en paralelo su representación escénica como cuadro viviente (Adonis); sobre la escena llegan a acumularse yuxtapuestos hasta tres, cuatro y siete de tales *exempta* (Adonis). La misma transposición escénica experimentó la apostrofe retórica del ‘Mira cómo…’ en los discursos proféticos pronunciados por espíritus[1124]». Por lo demás, en la ‘representación muda’ la voluntad de alegoría retiene con todas sus fuerzas la palabra evanescente a fin de hacérsela accesible a la intuición carente de fantasía. El equilibrio, que podríamos llamar atmosférico, entre el espacio de una percepción visionaria del personaje dramático y la profana del espectador —un riesgo que el mismo Shakespeare rara vez asume— pone de manifiesto tanto más claramente su tendencia cuanto más modestos son los logros de estos maestros menores. La descripción visionaria del cuadro viviente es un triunfo de la drasticidad y de la antitética barroca: «Acción y *Reyen son* dos mundos separados, que se diferencian como sueño y realidad[1125]». «La técnica dramática de Andreas Gryphius consiste por lo tanto en separar muy tajantemente en la acción y en el *Reyen* el mundo real de las cosas y los acontecimientos de un mundo ideal de los significados y

las causas[1126]». Si se entiende permitido utilizar estas afirmaciones en tanto que premisas, pronto se llega a la conclusión de que el mundo que se hace perceptible en el *Reyen* es el de los sueños y los significados. La experiencia que manifiesta la unidad de unos y de otros es la más propia posesión del melancólico, pero tampoco la radical separación entre acción y entremés se sostiene a los ojos del que es su selecto espectador. Aquí y allá, sin duda, la vinculación sale a la luz en el proceso dramático. Así cuando en el *Reyen* Agripina se ve salvada por sirenas. Pero, aún más significativamente, en ninguna otra parte se da de modo más bello e impresionante que a través del personaje de un durmiente, como el que representa en el *intermezzo*, tras el acto IV del *Papiniano*, el emperador Bassiano. Durante su sueño, un *Reyen* representa su parte más significativa. «El emperador despierta y sale triste[1127]». «Sería quizás ocioso preguntarse de qué modo el poeta, para quien los espectros eran realidades, imaginaba su vinculación con alegorías[1128]», observaría injustamente Steinberg. Los espectros, lo mismo que las alegorías profundamente significativas, son fenómenos procedentes del reino del luto; surgen atraídos por el entristecido, que rumia sobre los signos y el futuro. Menos claras se encuentran las razones para la peculiar aparición de espíritus de vivos. Así, en el primer *Reyen* de ese *Trauerspiel* de Lohenstein, «el alma de Sofonisba» se encara a sus pasiones[1129], mientras que en el comentario escénico a la *Liberata* de Hallmann[1130], así como en *Adonis y Rosibella*[1131], de lo que se trata no es más que de disfrazarse de espectro. Cuando Gryphius hace aparecer un espíritu que muestra la figura de Olympia[1132], éste es un nuevo giro del motivo. Lo cual no significa, naturalmente, un mero disparate[1133], tal como observa Kerckhoffs[1134], sino que da un testimonio singular del fanatismo que multiplica en lo alegórico también lo absolutamente singular, o, lo que es lo mismo, el personaje. En una indicación que se encuentra en la *Sofia* de Hallmann, se trata de una alegorización todavía más extravagante: a saber, cuando casi se tiene que adivinar que no son dos muertos, sino apariciones de la muerte las que como «dos muertos con flechas… bailan un tristísimo ballet entremezclado con gestos crueles contra Sofía[1135]». Algo así parece emparentado con ciertas representaciones emblemáticas. Los *Emblemata*

selection, por ejemplo, contienen una tabla[1136] que nos muestra una rosa aún medio floreciente y ya medio marchita, y al sol aún saliendo y ya poniéndose en el mismo paisaje. «La esencia del Barroco es la contemporaneidad de sus acciones[1137]», se lee en Hausenstein, con rudeza evidente, pero en un barrunto de la situación. Pues, para hacer presente el tiempo en el espacio —¿y qué es su secularización sino transformarlo en el presente estricto?—, el procedimiento más radical posible es simultanear el acontecer. La dualidad de realidad y significado quedaba reflejada en la organización de la escena. El telón intermedio permitía alternar un espectáculo en el proscenio con escenas que ocupaban todo el fondo. Y «el fasto que no se vacilaba en desplegar… sólo podía presentarse adecuadamente en la parte trasera de la escena[1138]». Ahora bien, como el desenlace de la situación no era factible sin la apoteosis de la conclusión y los enredos podían urdirse solamente en el limitado espacio del proscenio, la solución sólo hallaba su lugar en la plenitud alegórica. Por lo demás, la misma división atraviesa la estructura tectónica del todo. Ya se ha señalado que en todos estos dramas una armazón fuertemente clasicista contrasta con lo expresivo del estilo. Hausenstein, que tropezó con un hecho correspondiente, afirma que la configuración de la construcción externa en el castillo y la casa, y hasta un cierto grado incluso en la iglesia, está determinada por lo matemático, mientras que el estilo de los interiores es el campo de la imaginación proliferante[1139]. Si en la construcción de estos dramas hay alguna cosa que produzca sorpresa y confusión y que se haya de ir acentuando contra la transparencia clasicista del curso de la acción, no le es ajeno el exotismo en la elección de los temas. El *Trauerspiel* incita más expresamente que la tragedia a la invención de la fábula literaria. Y si aquí se ha hecho referencia al *Trauerspiel* burgués, en este mismo sentido se podría querer ir más lejos y recordar el título primitivo de *Tempestad e ímpetu* de Klinger[1140]. El poeta había titulado este drama como *La confusión*. Y es que con sus intrigas y vicisitudes, el *Trauerspiel* busca ya el enredo. Precisamente aquí es claramente aprehensible hasta qué punto se relaciona con la alegoría. El sentido de su acción se impone mediante una configuración complicada, semejante a las letras en un monograma. Birken incluso califica de ballet a una cierta clase de *Singspiel*, «con lo que alude al

hecho de que en él lo esencial es la posición y el ordenamiento de las figuras, así como la pompa de la articulación exterior. Tal ballet no es sino una pintura alegórica ejecutada con figuras vivas, muy cambiante además en sus escenas. Lo que se dice no quiere ser de ningún modo un diálogo; sólo una explicación de las imágenes, que es además por ellas pronunciada[1141]».

Estas explicaciones, si no se renuncia a su forzada aplicación, también conciernen a los *Trauerspiele*. Que en ellos se trata de la puesta en escena de una tipología alegórica basta para ponerlo de manifiesto la costumbre de darles un título doble. Bien valdría la pena investigar por qué tan sólo Lohenstein no sabe nada de ella. Uno de tales títulos se refiere siempre al asunto, y el otro a lo alegórico. Apoyándose en la terminología medieval, la imagen alegórica aparece triunfante. «Ahora bien, lo mismo que Catalina ya ha probado antes la victoria que sobre la muerte obtiene el amor sacro, así éstos nos muestran el triunfo o cortejo de la victoria de la muerte sobre el amor terreno[1142]»; así se lee en efecto en la sinopsis incluida en *Cardenio y Celinda*. «El principal objetivo que guía este drama pastoril», observa Hallmann a propósito de *Adonis y Rosibella*, «es el amor ingenioso que sale triunfante de la muerte[1143]». *La virtud victoriosa*, sobretitula Haugwitz su *Solimán*. La moda más reciente de esta forma de expresión procedía de Italia, donde en las procesiones predominaba la exhibición de los *trionfi*. La impresionante traducción de los *Trionfi*[1144] aparecida en Köthen el año 1643 quizá favoreció la validez de este esquema. Pues Italia, cuna de la emblemática, siempre marcó la pauta en estas cosas. O, como dice Hallmann: «Los italianos, que sobresalen en todas las invenciones, no menos por tanto demostraron su arte… para la iluminación emblemática de la infelicidad humana[1145]». No es raro que en los diálogos el discurso sólo sea la didascalia, casi aparecida como por arte de magia en las constelaciones alegóricas en que las figuras se encuentran unas junto a otras. En resumen: en cuanto su didascalia, la sentencia declara como alegórica la imagen escénica. En este sentido, se puede calificar muy adecuadamente a las sentencias como «bellas máximas intercaladas[1146]»,

según las llama Klai en el prólogo al drama sobre Herodes. Determinadas instrucciones dadas por Escalígero para su cumplimiento todavía siguen estando en vigor. «Las máximas didácticas y reflexiones son por así decir columnas sustentantes del *Trauerspiel*; mas éstas no deben pronunciarlas criados y personas de condición inferior, / sino los personajes más nobles y de mayor edad[1147]». Pero ya no sólo locuciones propiamente emblemáticas[1148], sino discursos enteros suenan ahí una y otra vez como estando de suyo bajo un grabado alegórico. Así los versos introductorios del héroe en el *Papiniano*. «Quien sobre todos se encumbra y desde la soberbia altura | del honor y la riqueza contempla los sufrimientos de la plebe, | cómo un imperio estalla en resplandecientes llamas bajo él, | cómo allí la espuma de las olas se va abriendo camino hasta los campos | y aquí la cólera del cielo, mezclada con el rayo y con el trueno, | alcanza torres y templos, y cómo lo que la noche logra refrescar | lo quema ardiente el día, y sus trofeos | los ve aquí y allá entrelazados con abundantes millares de cadáveres, | tiene sin duda (lo admito) mucho más que el común. | Pero, ¡ay!, ¡qué fácil, que el vértigo lo atrape!»[1149]. La sentencia es aquí lo que el efecto luminoso en la pintura barroca: destella crudamente en la oscuridad del confuso entramado alegórico. Una vez más se tiende un puente en dirección a la expresión más antigua. Si en su escrito *Sobre el tratamiento crítico del teatro religioso* Wilken comparaba los papeles de tales obras con las filacterias que «en las pinturas antiguas se añaden a las imágenes de los personajes de cuya boca salen[1150]», lo mismo puede valer para muchos pasajes de textos de *Trauerspiel*. «Nos perturba», pudo aún escribir hace veinticinco años R. M. Meyer, «que en los cuadros pintados por los maestros antiguos a las figuras les cuelguen filacterias de la boca… y casi nos horrorizamos ante la idea de que otrora cada figura creada por las manos de un artista llevara en la boca por así decir una de esas cintas, que el espectador debía leer como una carta, para luego olvidar al mensajero. No debemos pasar por alto sin embargo… que esta concepción casi pueril del individuo se basaba en realidad en una grandiosa concepción global[1151]». Por supuesto que su improvisada consideración crítica no sólo habrá de hallarle de mala gana paliativos, sino también alejarse de su comprensión tanto como hace el autor cuando nos explica que esta concepción se ha de

derivar de aquella «época primitiva» en la que «todo estaba animado». Más bien —y esto es lo que hay que demostrar—, en relación con el símbolo la alegoría occidental es un producto tardío resultante de muy fecundos debates culturales. Mas la sentencia alegórica es comparable a aquella filacteria. Y aún se la podría definir de otro modo en calidad de marco, como corte obligado en el que la acción, alterada de continuo, se inserta esporádicamente para mostrarse en calidad de motivo emblemático. Lo que distingue por tanto al *Trauerspiel* no es en absoluto la inmovilidad, ni siquiera la lentitud de su proceso —«au lieu du mouvement on rencontre l'immobilité[1152][1153]», observa Wysocki—, sino el ritmo intermitente de una pausa constante, de un repentino cambiar de dirección para petrificarse nuevamente.

Cuanto más empeño se pone en acuñar un verso como sentencia, tanto más ricamente suele el poeta pertrecharla con unos nombres de cosas que corresponden a la emblemática descripción de lo que se quiere decir. El accesorio, cuya importancia se perfila en el *Trauerspiel* barroco antes de hacerse explícita con la autorización del drama del destino, sale ya de su latencia a lo largo del siglo XVII en la forma de la metáfora emblemática. En una historia del estilo de esta época —que Erich Schmidt ciertamente planeó, pero sin realizarla[1154]— se podría llenar un capítulo espléndido con los documentos correspondientes a tal manera de configurar. En todos ellos, la exuberante metaforicidad, así como el «carácter exclusivamente sensible[1155]» de las figuras retóricas, habría de atribuirse a una propensión hacia el modo alegórico de expresión, pero no ciertamente a la tan invocada 'sensibilidad poética', pues justamente el lenguaje evolucionado, y también ciertamente el lenguaje poético, evita la constante acentuación de lo metafórico en que sin duda se basa. Pero, por otro lado, buscar en aquel modo de hablar 'a la moda' «el principio necesario… para despojar al lenguaje de una parte importante de su carácter sensible y configurarlo de modo más abstracto», lo «que se evidencia continuamente en los esfuerzos dedicados a poner el lenguaje al servicio de un trato social más refinado[1156]», es igualmente absurdo y una desacertada generalización de

uno de los fundamentos del lenguaje ‘a la moda’ de los pisaverdes al lenguaje ‘de moda’ existente en la gran poesía de entonces. Pues el preciosismo de éste, como en general del modo barroco de expresión, reside en buena parte en la extrema regresión a las palabras para lo concreto. Y la manía de recurrir a ellas por un lado y de mostrar por otro la elegante antiteticidad es tan acusada que, cuando lo abstracto ya parece inevitable, con frecuencia totalmente inusitada se le añade lo concreto, de tal modo que nuevas palabras toman nacimiento. Así: «el rayo de la calumnia[1157]», «el veneno de la altivez[1158]», «los cedros de la inocencia[1159]» y «la sangre de la amistad[1160]». O bien: «Así porque también Mariana muerde como una víbora | y prefiere la bilis de la discordia al azúcar de la paz[1161]». La contrapartida a tal modo de concepción se muestra triunfalmente cuando se logra el reparto significativo de algo vivo entre los *disiecta membra* de la alegoría, tal como sucede en una imagen de la vida cortesana en un texto de Hallmann. «También Teodorico ha navegado por el mar / | en el cual en lugar de las olas el hielo; en lugar de la sal / el secreto veneno, / | en lugar de los remos / la espada y el hacha; en lugar de las velas / las telas de araña; | en lugar del ancla / el falso plomo, / rodean el cristal de la barquilla[1162]». «Toda ocurrencia», escribe Cysarz acertadamente, «por abstracta que sea, queda laminada en una imagen, y a su vez esta imagen, por concreta que sea, se burila luego en las palabras». Así, entre el número de los dramaturgos, ninguno se somete como Hallmann a esta nueva manera peculiar que le quita la gracia a sus diálogos. Pues, apenas se entabla cualquier controversia, también rápidamente uno cualquiera de los interlocutores lo transforma en un símil que, siendo más o menos variado, prolifera a través de muchas réplicas. De esta manera, con la observación de que «la lujuria no puede hospedarse en el palacio de las virtudes», Sohemus ofende gravemente a Herodes: y éste, muy lejos de castigar la afrenta, se sume en la alegoría respondiendo: «Se ve a la verbena florecer entre las nobles rosas[1163]». Así es como se disuelven muchas veces los pensamientos en imágenes[1164]. No pocos historiadores de la literatura han señalado algunas de las monstruosas imágenes verbales a las que llevaría en particular a este poeta la caza de ‘*concetti*’[1165]. «La boca y el ánimo están en el cofrecillo del perjurio | cuyo candado abre ahora el celo

ardiente[1166]». «Ved / cómo a Feroras la triste mortaja | se le ofrece en la copa de veneno[1167]». «Si resultara posible arrojar luz sobre la atrocidad / | de que la boca de Mariana haya en fin sorbido impura leche | del pecho de Tirídates, / cúmplase al punto / | lo que Dios y la justicia ordenen, / lo que el consejo y el rey decidan[1168]». Ciertas palabras, sobre todo 'cometa', en el caso de Hallmann, hallan un grotesco empleo alegórico. Así, para describir las calamidades que suceden en el castillo de Jerusalén, Antípater observa que «los cometas copulan en el castillo de Salem[1169]». Esporádicamente, esta clase de imágenes parece casi fuera de control y el poetizar degenera en una retahíla de pensamientos. Así, en Hallmann se encuentra un ejemplar que resulta modélico de esta índole: «La astucia femenina: cuando mi serpiente yace entre nobles rosas / | y chupa silbando la savia llena de sabiduría, / | Sansón es también vencido por Dalila / | y rápidamente privado de lo supraterreno de su fuerza: | si José igualmente ha llevado la bandera de Juno / | y la ha besado Herodes en su carro, / | observad sin embargo / cómo una salamandra (posiblemente: daga[1170]) desgarra este naipe / | porque su mismo tesoro conyugal con astucia le talla el ataúd[1171]». Y en la *María Estuardo* escrita por Haugwitz, una camarera —hablando de Dios— hace a la reina esta observación: «El agita el mar de nuestros corazones, / | de modo que el orgulloso empuje de las olas | nos produzca a menudo ardientes dolores, / | pero no es sino el flujo milagroso / | por cuyo inconcebible movimiento / | se aplaca el mal de nuestra desdicha[1172]». Algo que resulta tan oscuro, pero también tan rico en alusiones, como los salmos de Quirinus Kuhlmann[1173]. La crítica racionalista, que quiere proscribir estos poemas, ha de entrar en polémica con lo lingüístico de su alegoresis. «¡Qué oscuridad jeroglífica y enigmática pesa sobre toda la expresión!»[1174], se lee a propósito de un pasaje de la *Cleopatra* de Lohenstein en el *Tratado crítico sobre la naturaleza, las intenciones y el uso de los símiles* publicado por Breitinger. «Encierra los conceptos en un símil y una figura, | igual que en una cárcel[1175]», observa al respecto en el mismo sentido Johann Jakob Bodmer[1176] contra Hofmannswaldau[1177].

Esta literatura se mostraba de hecho incapaz de liberar en el sonido animado el profundo sentido confinado en el ideograma significativo. Su lenguaje está lleno de pesados fardos materiales. Nunca se había escrito menos aladamente. La reinterpretación de la tragedia antigua no es más desconcertante en absoluto que la nueva forma hímnica, que quería emular —por oscuro y barroco que ello fuera— el vuelo de Píndaro. El *Trauerspiel* alemán de aquella época no estaba dotado —digámoslo con Baader— para dar voz a su elemento jeroglífico. Pues su escritura no se transfigura nunca en un sonido articulado; su mundo sigue aún preocupado más bien, con completa autosuficiencia, por el amplio despliegue de su propia vehemencia. Escritura y sonido se enfrentan mutuamente en una polaridad de alta tensión. Su relación funda una dialéctica a cuya luz el ‘engolamiento’ se justifica en tanto que gesto lingüístico totalmente planeado, constructivo. A decir verdad, este enfoque peculiar de la cuestión, en cuanto uno de los más ricos y felices, se le viene a la mano a quien aborda recta y abiertamente las fuentes escritas. Sólo cuando, ante las profundidades de su abismo, prevalece la fuerza sobre el pensamiento investigador, pudo el engolamiento convertirse en espantajo de un estilo epigonal. La grieta que se abre entre la imagen escrita significativa y el embriagador sonido lingüístico, cuarteando el sólido macizo del significado verbal, fuerza a la mirada a un adentrarse en la profundidad del lenguaje. Y por más que el Barroco no conociera las reflexiones filosóficas sobre esta relación, los escritos de Böhme**[1178]** dan indicaciones inequívocas. Jakob Böhme, uno de los más grandes alegóricos cuando habla del lenguaje, defendía el valor de los sonidos frente al silencioso sentido profundo. El desarrollaría la doctrina del lenguaje ‘sensual’ o de la naturaleza. Y éste ciertamente —y eso es sin duda decisivo— no consiste en el mero devenir sonido del mundo alegórico, que en cuanto tal queda más bien confinado al silencio. El «Barroco de las palabras» y el «Barroco de las imágenes» —tal como Cysarz se limitó a llamar a estas distintas formas de expresión— se fundamentan polarmente el uno al otro. En el Barroco la tensión entre palabra y escritura es inconmensurable. La palabra, si así puede decirse, es

el éxtasis de la criatura, es desmesura, desaire, impotencia ante Dios; y la escritura es su recogimiento, es dignidad, superioridad y omnipotencia sobre las cosas del mundo. Así al menos sucede en el *Trauerspiel*, mientras que la más amable concepción de Bóhme nos presenta una imagen mucho más positiva del lenguaje hablado. «La palabra eterna o el sonido o la voz de Dios, / que es un espíritu, / se introdujo en las formas como en una palabra o en el sonido pronunciado con el nacimiento de aquel gran *mysterium*, / y como el juego alegre está en sí mismo en el espíritu del eterno nacimiento, / así el instrumento también está / en sí mismo en cuanto forma pronunciada / que la voz viva guía / y pulsa con su propia voluntad eterna / hasta que suena y resuena / igual que un órgano de abundantes voces es accionado por un soplo único, / de modo que cada una de las voces / y cada uno de los tubos da su tono[1179]». «Cuanto de Dios se dice, / escribe o enseña, / sin el conocimiento de la signatura, resulta mudo y sin entendimiento, / pues tan sólo procede de una ilusión histórica, / de la boca de otro, / donde el espíritu sin conocimiento viene a enmudecer. Pero si el espíritu descubre la signatura, / entonces entiende la boca de otro / y además entiende / de qué modo el espíritu… se revela en el sonido con la voz… Pues en la vaina de la figura externa de las criaturas, / como en sus impulsos y deseos, / y en sus sonidos emitidos, / en su voz o lenguaje / se reconoce el espíritu escondido… Cada cosa tiene boca para la revelación. Tal es el lenguaje de la naturaleza / con el cual cada cosa habla a través de sus cualidades / y continuamente se revela a sí misma[1180]». El lenguaje hablado es, por consiguiente, ámbito de la expresión libre, originaria, de la criatura, mientras que el ideograma alegórico esclaviza las cosas en las imbricaciones excéntricas del significado. Y este lenguaje, que en Bóhme es el de las criaturas bienaventuradas, y el de las caídas al contrario en el verso de los *Trauerspiele*, se postula como natural no sólo por lo que hace a su expresión, sino incluso por su misma génesis. «Sobre las palabras existe la vieja controversia respecto a si las mismas (!), / como notificaciones externas de nuestro concepto interno del sentido, / son por naturaleza o por elección, / naturales o arbitrarias, *φύσει* o *θέσει*. Y así los doctos, / por lo que a las palabras de las lenguas principales se refiere, / atribuyen esto a un particular efecto natural[1181]». Evidentemente, entre las «lenguas

principales» la «noble y heroica lengua alemana» —así por vez primera en la *Miscelánea histórica* de Fischart[1182], de 1575— iba a la cabeza. Su derivación inmediata del hebreo era una teoría muy extendida, y no la más radical. Otras remontaban el hebreo, así como el griego y el latín incluso, hasta el alemán. Así dice Borinski: «En Alemania se probó históricamente, a partir de la Biblia, que originariamente todo el mundo, también por tanto el de la Antigüedad clásica, era sin duda alemán[1183]». Por una parte se intentaba así apropiarse de los contenidos culturales más remotos, y por otra se tenía buen cuidado de disimular lo artificioso de dicha actitud, tratando de acortar vigorosamente la perspectiva histórica. Todo se situaba de este modo en el mismo espacio sin atmósfera. Mas por lo que se refiere a la absoluta asimilación de todos los fenómenos vocales a un estado primitivo de la lengua, ello se realizaba ora de modo espiritualista, ora en lo que hace a lo naturalista. En este sentido, la teoría de Böhme y la praxis de Núremberg definen los extremos. Escalígero proveería para ambas el punto de partida, sólo que temático. El pasaje en cuestión de la *Poética* suena bastante extraño: «In A, latitudo. In I, longitudo. In E, profunditas. In O, coarctatio… Multum potest ad animi suspensionem, quae in Voto, in Religione: praesertim cum producitur, vt dij. etiam cum corripitur: Pij. Et ad tractum omnem denique designandum, Littora, Lites, Lituus, It, Ira, Mitis, Diues, Giere, Dicere, Diripiunt… Dij, Pij, lit: non sine manifestissima spiritus profectione. Lituus non sine soni, quem significat, similitudine… P, tamen quandam, quaerit firmitatem. Agnosco enim in Piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, paruus, pono, pauor, piger, aliquam fictionem. Parce metu, constantiam quandam insinuât. Et Pastor plenius, quam Castor, sic Plenum ipsum, et Purum, Poseo, et alia eiusmodi. T, vero plurimum sese ostentat: Est enim litera sonitus explicatrix, fit namque sonus aut per S, aus per R, aut per T. Tuba, tonitru, tundo. Sed in fine tametsi maximam verborum claudit apud Latinos partem, tamen in iis, quae sonum afferunt, affert ipsum quoque soni non minus. Rupit enim plus rumpit, quam Rumpo[1184][1185]». Böhme llevó a cabo sus especulaciones sobre el sonido articulado de manera análoga, sin duda con independencia de Escalígero. A su parecer, el lenguaje de las criaturas no es «como un reino de las palabras, sino que está… disuelto en sus sonidos y resonancias[1186]». «Para él la *a* era la

primera letra, la que sale del corazón; | la *i* el centro del amor supremo; la *r*, puesto que ‘raspa y crepita y cruje’, tiene el carácter de fuente del fuego; para él la *s* era el fuego sacro[1187]». Cabe suponer que la evidencia que tales descripciones tenían entonces se la deben en parte a la vitalidad de los dialectos, que por doquier estaban en flor todavía. Pues los intentos de normativización de las sociedades lingüísticas se limitaban al alemán escrito. Por otra parte, desde un punto de vista naturalista, el lenguaje de las criaturas se describía como una formación onomatopéyica. La *Poética* de Buchner es característica al respecto, y en ello no hace sino desarrollar las opiniones de su maestro Opitz[1188]. Cierto que, precisamente según Buchner, en los *Trauerspiele* la onomatopeya propiamente dicha es inadmisible[1189]. Pero, justamente, el *pâthos* viene a ser en cierto modo el soberano sonido natural del *Trauerspiel*. Los de Nüremberg van aún más lejos. Así, Klajus afirma que «en alemán no hay ninguna palabra que no exprese, mediante una ‘especial similitud’, lo que significa[1190]». Y Harsdórffer invierte dicha frase. «La naturaleza habla, en todas las cosas / que emiten sonido, / nuestra lengua alemana; / por eso algunos han querido suponer / que el primer hombre, Adán, no pudo haber nombrado a las aves y demás animales de la tierra más que con nuestras palabras, / pues él expresaba, conforme a la naturaleza, toda cualidad innata capaz de emitir sonido por sí misma; no ha de asombrar por ello / que nuestras palabras radicales suenen en su mayor parte igual que suenan las del lenguaje sacro[1191]». De ahí deduciría la tarea propia de la lírica alemana: «captar ese lenguaje de la naturaleza, por así decir, en palabras y ritmos. Para él, como para Birken, una lírica tal era incluso una exigencia religiosa, pues es el mismo Dios quien se revela a través del murmullo de los bosques… y en el rugir de la tempestad[1192]». Y algo análogo reaparecería a su vez en el *Sturm und Drang*. «La lengua universal de los pueblos son sin duda los suspiros y las lágrimas; ¡al hotentote desesperado entiendo, y por más que sea de Tarento, no me mantendré sordo ante Dios!… Pues el polvo tiene voluntad; tal es el pensamiento más sublime que me ha inspirado el Creador, y el impulso omnipotente a la libertad lo aprecio hasta en la mosca cuando se retuerce[1193]». Sacada del contexto de lo alegórico, tal es la filosofía de la criatura y su lenguaje.

La derivación del alejandrino, en cuanto forma métrica del *Trauerspiel* barroco, de aquella estricta diferenciación de los dos hemistiquios que a menudo lleva hasta la antítesis no resulta del todo suficiente. No menos característico es sin duda el modo en que contrasta con la configuración lógica —e incluso clasicista— de su fachada el salvajismo fonético de su interior. De hecho, para decirlo con Ornéis[1194], el «*stilus* trágico… rebosa de palabras suntuosas, palabras largamente resonantes[1195]». Si ante las colosales proporciones de la arquitectura y la pintura barroca se ha podido destacar en ambos casos la «propiedad de simular la ocupación del espacio[1196]», el lenguaje del *Trauerspiel*, que en el alejandrino se descarga de modo pintoresco, tiene exactamente la misma tarea. La sentencia —por estacionariamente que persista en el momento la acción por ella señalada— debe simular el movimiento; pues en eso estribaba una necesidad técnica del *pâthos*. Harsdörffer hace que veamos claramente la concreta violencia que, por serlo respecto del verso en general, también es propia de las sentencias. «¿Por qué tales obras están escritas en su mayor parte en lenguaje medido? Respuesta: pues los ánimos deben ser movidos con máxima vehemencia, / a los *Trauerspiele* y los dramas pastoriles les es útil el edificio de la rima, / que, como una trompeta, la palabra / y la voz comprime, / para que así produzcan tanto mayor impresión[1197]». Y como la sentencia, que a menudo se encuentra obligada a adherirse al repertorio que forman las imágenes, se complace en llevar al pensamiento a través de caminos muy trillados, lo fonético se vuelve en dicho caso tanto más digno de atención. Era inevitable que también en el tratamiento del alejandrino la crítica estilística incurriera en el error general de la vieja filología de aceptar los estímulos antiguos, o incluso los pretextos para su formación, en tanto indicios de la esencia de ésta. Por ello, la siguiente observación, muy acertada en su primera parte, de la investigación de Richter[1198] *Combate amoroso en 1630 y escena teatral en 1670* resulta muy típica: «El particular valor artístico de los grandes dramaturgos del siglo XVII se encuentra estrechamente conectado con la plasmación creativa de su estilo verbal. Mucho más que por la caracterización o incluso por la composición…, la

alta tragedia del siglo XVII afirma su posición única por lo que logra mediante recursos artísticos retóricos que, en última instancia, siempre remiten a la Antigüedad. Pero la concisión recargada de imágenes y la compacta construcción de los períodos y de las figuras estilísticas no sólo resistían a la memorización de los actores, sino que estaban tan enraizadas en el enteramente heterogéneo mundo formal de la Antigüedad que su abierta distancia respecto al lenguaje del pueblo era infinitamente grande… Así, es una lástima que… no se posea ninguna clase de documentos sobre cómo se enfrentaba el hombre medio a dichas figuras[1199]». Pero aun si el lenguaje de estos dramas fuera asunto exclusivo de los eruditos, los ignorantes no habrían dejado de disfrutar de los espectáculos. El engolamiento correspondía a los impulsos expresivos de la época; impulsos que suelen ser mucho más fuertes que la participación intelectual en una fábula transparente hasta en los detalles. Los jesuitas, que entendían magistralmente al público, difícilmente contaron para sus representaciones con un auditorio compuesto exclusivamente por latinistas[1200]. Y es que debían estar convencidos de la antigua verdad de que la autoridad de una afirmación depende tan poco de su inteligibilidad que la oscuridad aun puede aumentarla.

Los principios de teoría del lenguaje y los hábitos de estos escritores hacen surgir en un lugar absolutamente inesperado un motivo fundamental de la concepción alegórica. En los anagramas, en los giros onomatopéyicos y en muchos juegos de palabras de toda índole, la palabra, como la sílaba y el sonido, se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, a saber, como cosa que se puede explotar alegóricamente. El lenguaje del Barroco se ve a todas horas sacudido por las rebeliones de sus elementos. Y el siguiente pasaje del drama de Calderón sobre Herodes sólo es superior a otros análogos, en especial de Gryphius, por la plasticidad que logra, gracias a su arte. A Mariene, esposa de Elerodes, le caen a la vista por casualidad los trozos de una carta en la que su marido, caso de que muera, ordena que la maten con el fin de proteger su honor, que está supuestamente amenazado. Ella levanta del suelo estos trozos y luego da

cuenta de su contenido recitando unos versos sumamente lacónicos. «Dice aparte de esta suerte: | ‘muerte’ es la primera razón | que he topado; ‘honor’ contiene | ésta; ‘Mariene’ aquí | se escribe; cielos, ¡valedme! | Que dicen mucho en tres voces | Mariene, honor y muerte… | ‘Secreto’ aquí, aquí ‘respeto’, | ‘servicio’ aquí, aquí ‘conviene’ | y aquí ‘muero yo’ prosigue. | Mas ¿qué dudo? Ya me advierten | los dobleces del papel | adonde están los dobleces, | llamándose unos a otros. | Sé, oh prado, lámina verde | en que ajustándolos lea[1201]». Aun en su aislamiento, las palabras resultan funestas. Incluso se está tentado de decir que ya el solo hecho de que, estando así aisladas, aún signifiquen algo, le confiere algo amenazante al resto de significado que conservan. De esta manera se desintegra el lenguaje para prestarse en sus fragmentos a una expresión intensificada y alterada. El Barroco dio carta de naturaleza al empleo de mayúsculas en la ortografía alemana. En ello se nos pone de manifiesto no sólo una evidente aspiración a la pompa, sino al tiempo el principio fragmentador y disociativo que resulta ser propio de la concepción alegórica. Es indudable que para el lector muchas de las palabras con mayúscula cobraron al principio cierto tinte alegórico. Reducido a escombros, el lenguaje deja de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto que acaba de nacer, pone desde ahora su dignidad junto a la de los dioses y los ríos, las virtudes y otras configuraciones naturales exaltadas hasta lo alegórico. Esto viene a ser algo particularmente drástico, tal como ya se ha dicho, en el caso concreto del joven Gryphius. Si en el alemán no se encuentra, ni aquí ni en parte alguna, ningún equivalente al incomparable pasaje de Calderón, su vigor no desmerece sin embargo junto al refinamiento del español. Pues domina de modo totalmente asombroso el arte de lograr que en la disputa los personajes se repliquen unos a otros como en jirones sueltos del discurso. Así se ve por ejemplo en el «segundo tratado» del *León de Armenia*: «León: Esta casa ha de seguir en pie si los enemigos de la casa caen. | Teodosia: Si su caída no hiere a quienes rodean esta casa. | León: Pero la rodean con la espada. Teodosia: Con la misma con que nos protegen. | León: Que han blandido en contra de nosotros. Teodosia: Los que han sostenido nuestro trono[1202]». Cuando las réplicas se vuelven malévolas y violentas, se encuentran de modo preferente con diferentes

acumulaciones de partes de discurso fragmentadas. En Gryphius estas formas de expresión son más numerosas y abundantes que en los poetas posteriores[1203] y, junto con los bruscos laconismos, se articulan adecuadamente en la imagen estilística global de sus dramas, dado que unas y otros provocan la impresión de lo roto y caótico. A pesar de lo felizmente que se presta a la representación de emociones teatrales, esta técnica no se limita al drama. En la siguiente afirmación de Schiebel se sabe como recurso pastoral: «Aun hoy en día un cristiano devoto no pocas veces recibe una pequeña gota de consuelo | (aunque no sea más que una palabrita | de una canción espiritual o de una prédica edificante), | que él engulle (por así decir) con tan gran apetito | que le sienta bien, | lo toca íntimamente | y lo reconforta hasta tal punto que | al fin deberá reconocer | que en ella había escondido algo divino[1204]». No en vano este tipo de giro retórico remite en cierto modo al sentido del gusto la propia recepción de las palabras. Para el Barroco, en efecto, lo sonoramente articulado es y sigue siendo algo que se revela puramente sensible; allí el significado tiene su morada en la escritura. Y la palabra hablada no es afectada por él sino como por una enfermedad fatal; la palabra se quiebra en la resonancia, mientras la obstrucción del sentimiento que se hallaba dispuesto a brotar despierta el luto. Aquí el significado aparece y seguirá apareciendo como fundamento de la tristeza. La antítesis de sonido y significado alcanzaría su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en *uno*, mas sin que por ello coincidan en el sentido de una construcción lingüística orgánica. Dicha tarea se resuelve en una escena que brilla como una joya en el seño de una acción principal y de Estado vienesa, que en el resto carece de interés. En *El glorioso martirio de Juan Nepomuceno*, la decimocuarta escena del primer acto nos muestra a uno de los intrigantes (Zytho) que actúa como eco de los parlamentos mitológicos de su víctima (Quido) respondiendo a ellos con significados que presagian la muerte[1205]. Aquí la transformación de lo puramente sonoro del lenguaje de las criaturas en la ironía cargada de significado que resuena en la boca del intrigante resulta sumamente característica de la relación que mantiene esta personalidad con el lenguaje. El intrigante es el señor de los significados. En la efusión inocente de un inocuo lenguaje natural, éstos son la obstrucción y el origen de un luto del

que, junto con ellos, también el intrigante es sin duda culpable. Ahora bien, si justamente el eco, el dominio propiamente dicho de un mero y libre juego de sonidos, resulta ahí, por así decir, agredido por el significado, sin duda esto debía aparecer como una revelación de lo lingüístico tal como lo sentía aquella época. Para lo cual había ya prevista una forma. «Algo muy ‘grato’ y predilecto es el eco, que repite las últimas dos o tres sílabas de una estrofa, y ciertamente a menudo con omisión de una letra, de manera que suena como respuesta, o como advertencia o profecía». Este juego y otros parecidos, que tan a la ligera se tomaban por meras fruslerías, hablan por tanto a la cosa misma. Y a través de ellos el gesto lingüístico del engolamiento se desmiente tan poco que muy bien podrían ilustrar la fórmula que a éste corresponde. En efecto, el lenguaje, que trata por un lado de hacer valer sus derechos como criatura por medio del empleo de la riqueza fonética, se encuentra por otro incesantemente ligado a una forzada logicidad en la sucesión de los alejandrinos. Esta es la ley estilística del engolamiento, la fórmula que cifra los «asianismos[1206]» tan abundantes en el *Trauerspiel*. El gesto que de este modo trata de incorporarse el significado resulta ser uno con la deformación violenta de la historia. En el lenguaje como en la vida, no adoptar otra cosa que el tipismo del movimiento de las criaturas y expresar sin embargo el todo que compone el mundo cultural de la Antigüedad hasta la Europa cristiana es la actitud extraordinaria que jamás se desmiente ni siquiera en el *Trauerspiel*. Su artificioso modo de expresión se fundamenta por tanto en la misma extrema nostalgia de la naturaleza que contienen los dramas pastoriles. Pero, por otro lado, precisamente este modo de expresión, que sólo representa —a saber, representa la naturaleza del lenguaje— y elude cuanto puede la profana comunicación, es también cortesano, distinguido. De una verdadera superación del Barroco, de una reconciliación de sonido y significado, quizás no pueda hablarse antes de Klopstock, y ello sólo gracias a la tendencia, que A. W. Schlegel llamaba ‘gramatical’, de sus odas. Su engolamiento se basa mucho menos en el sonido y la imagen que en la composición, en la disposición de las palabras.

La tensión fonética del lenguaje del siglo XVII nos conduce a la música directamente como contrapartida del discurso cargado de sentido. Como todas las raíces del *Trauerspiel*, también ésta se imbrica con las de lo pastoril. Lo que desde el principio como *Reyen* danzado, luego cada vez más en calidad de coro recitado, se va asentando en el *Trauerspiel*, en el drama pastoril se reconoce directamente sin más como operático. La «pasión por lo orgánico[1207]», de la que ya hace mucho tiempo se viene hablando a propósito del Barroco figurativo, no puede delimitarse tan fácilmente en el literario. Y, al hacerlo, siempre se ha de tener en cuenta que con tales palabras no se piensa tanto en la figura externa como en los secretos espacios interiores de lo orgánico. La voz sale de estos espacios interiores y, bien mirado, su preponderancia implica ya de hecho, si se quiere, un momento orgánico de la literatura, como sobre todo se puede estudiar en los intermedios en forma de oratorio de Hallmann. Éste escribe: «Palladius: ¡La danza, dulce como el azúcar, está dedicada a los dioses mismos! | Antonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, es lo que endulza todo sufrimiento! | Suetonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, mueve tanto las piedras como el hierro! | Julianus: ¡La danza, dulce como el azúcar, hasta el mismo Platón debe alabarla! | Septituis: ¡La danza, dulce como el azúcar, vence toda la concupiscencia! | Honorius: ¡La danza, dulce como el azúcar, reconforta tanto el pecho como el alma!»[1208]. Por razones estilísticas podrá suponerse que tales pasajes se recitaban a coro[1209]. Así también Flemming[1210] con respecto a Gryphius: «De los papeles secundarios no cabía esperar demasiado. Por eso los hace hablar poco, prefiriendo juntarlos en un coro, y de este modo logra importantes efectos artísticos que no se habrían podido conseguir mediante el lenguaje naturalista de los individuos. Así utiliza el artista en provecho del efecto artístico la coerción de lo natural[1211]». Se ha de pensar en los jueces, conjurados y comparsas de *León de Armenia*, en los cortesanos de Catalina o en las doncellas de Julia. Empujaba además hacia la ópera aquella obertura musical que entre los jesuitas y los protestantes precedía siempre al espectáculo. Tampoco los intermedios coreográficos, así como el estilo,

coreográfico en sentido más profundo, propio de la intriga son ajenos a esta evolución, que hacia el final del siglo trajo la disolución del *Trauerspiel* en la ópera. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche desarrolló las conexiones que se destacan en estas reminiscencias. Lo que él se proponía era diferenciar adecuadamente la que llama ‘trágica' obra de arte total respecto de la ópera lúdica, que se había ido preparando todo a lo largo del Barroco. A ésta, al contrario, le declara la guerra, al rechazar el recitativo. Con ello se adhería a aquella forma que tan exactamente correspondía a una tendencia de moda, revivir el sonido originario de toda criatura. «Cabía… entregarse al sueño de haber bajado de nuevo a los paradisíacos comienzos de la humanidad, cuando también la música tenía que haber poseído necesariamente aquella pureza, aquel poder e inocencia insuperados de los que tan conmovedoramente sabían hablar los poetas a través de sus dramas pastoriles… El recitativo se consideraba como el lenguaje redescubierto de aquel primer hombre; y la ópera, como el país reencontrado de aquel ser idílica o heroicamente bueno que en todas sus acciones obedece al mismo tiempo a un instinto artístico natural, que en todo lo que ha de decir canta al menos un poco, para cantar en seguida a plena voz ante la más ligera excitación afectiva… El hombre que es impotente artísticamente se crea una especie de arte, precisamente en tanto que es el hombre no-artístico en sí. Y como no barrunta la profundidad dionisíaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión emitidos en *stilo rappresentativo* y en la voluptuosidad de las artes del canto; y no siendo capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; y no sabiendo captar la verdadera esencia del artista, hace aparecer ante él, mágicamente, a su gusto, el ‘hombre artístico primitivo’ , es decir, el hombre que en la pasión canta y dice versos[1212]». Por insuficiente que para el conocimiento de la ópera siga siendo cualquier comparación que pueda establecerse con la tragedia —no digamos con la musical—, nos resulta sin duda indiscutible que, desde el punto de vista de la poesía y sobre todo del *Trauerspiel*, la ópera tiene necesariamente que aparecer como producto de una decadencia. La inhibición del significado y de la intriga pierde enteramente su importancia, y el despliegue de la fábula operística tanto como el del mismo lenguaje

operístico no encuentran obstáculos hasta desembocar en lo banal. Con la inhibición desaparece el luto, que es el alma misma de la obra, y al vaciarse la armazón dramática, también lo hace la escénica, la cual ahora —puesto que la alegoría, cuando no desaparece por completo, queda reducida a un opaco ornamento— se busca otra justificación.

La voluptuosa complacencia en la mera sonoridad tiene su parte en la decadencia del *Trauerspiel*. Pero, pese a ello, la música —no por concesión de los autores, sino sin duda por su propia esencia— se encuentra ligada íntimamente con el drama alegórico. Al menos esta sería la lección que se sacaría de la filosofía de la música de los románticos, quienes tienen con ella una afinidad electiva, a la que aquí se podría interrogar. Por lo menos en ella, y sólo en ella, se produciría la síntesis de la antiteticidad prudentemente instituida en el Barroco, y tan sólo con ella alcanzaría pleno derecho la antiteticidad. Al menos con semejante enfoque romántico de los *Trauerspiele* se plantea la cuestión de cómo en Shakespeare y en Calderón la música está asociada con ellos de modo no puramente teatral. Porque tal es el caso. Y así cabe esperar que la siguiente explicación del genial Johann Wilhelm Ritter**[1213]** abra una perspectiva en la que esta exposición ha de renunciar a profundizar como a una improvisación irresponsable. Sólo podría emprender esa tarea una imprescindible discusión sobre los fundamentos histórico-filosóficos del lenguaje, de la música y de la escritura. Lo que sigue son pasajes de un largo tratado, si se puede decir monologante, en el que al investigador, a partir de una carta sobre las figuras sonoras de Chladni**[1214]**, y quizá casi sin proponérselo, se le van hilvanando a medida que escribe unas ideas que, vigorosamente o tanteando, tienen en todo caso un gran alcance: «Sería muy hermoso», observa él a propósito de esas líneas que, *según* las distintas notas que se toquen, se dibujan encima de una placa de vidrio recubierta de arena, «que lo que aquí aparece exteriormente claro fuera también justamente lo que la figura sonora es interiormente para nosotros: figura luminosa, escritura de fuego… Así, cada nota se acompaña inmediatamente de su letra… La conexión tan íntima entre palabra y escritura, el hecho de que escribamos

cuando hablamos… lleva ocupándome desde hace mucho tiempo. Dime: ¿de qué modo el pensamiento, la idea, se nos transforma sin duda en la palabra?; ¿tenemos desde siempre un pensamiento, o una idea, sin su jeroglífico, sus letras, su escritura? Verdaderamente, es así; pero habitualmente no pensamos en ello. Pero aun así, que antaño, cuando la naturaleza humana era más fuerte, realmente se pensaba más en ello es cosa que nos prueba la existencia de la palabra y de la escritura. Su primera, y absoluta, simultaneidad consistía en el hecho de que para hablar el órgano mismo de la locución escribe. Sólo la letra habla; o mejor: palabra y escritura son una sola cosa ya en su origen, y ninguna es posible sin la otra… Toda figura sonora es figura eléctrica, igual que toda eléctrica es figura sonora[1215]». «Yo quería… por consiguiente redescubrir o si no investigar la escritura originaria o natural por el camino eléctrico[1216]». «Realmente toda la creación es lenguaje, y ha sido por tanto literalmente creada por la palabra; y la palabra misma es creada y creadora… Pero la letra está ligada a esa palabra en líneas generales tan indisolublemente como en detalle[1217]». «De tal escritura y reescritura, transescritura, forma parte especialmente todo arte figurativo: arquitectura, escultura, pintura, etc.»[1218]. Con esta disquisición la virtual teoría romántica de la alegoría concluye por así decir interrogativamente. Y toda respuesta tendría que someter esta profunda adivinación de Ritter a los conceptos que son a ella adecuados; aproximar como sea lenguaje sonoro y escrito, no identificarlos por tanto sino dialécticamente, como tesis y síntesis, asegurar a ese eslabón antitético de la música, el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel, el lugar central a ella adecuado, el lugar de la antítesis, e investigar cómo la escritura crece en todo caso a partir de ella, pero no de modo simplemente inmediato a partir del sonido lingüístico. Tareas que se encuentran ya muy lejos del ámbito de las intuiciones románticas, así como también de un filosofar no teológico. Aun siendo virtual, esta teoría romántica de lo alegórico no deja de ser un monumento inconfundible a la honda afinidad entre el Barroco y el Romanticismo. Innecesario añadir que los estudios propiamente dichos de la alegoría, como el de Friedrich Schlegel en su *Diálogo sobre la poesía*[1219], no alcanzan la profundidad de la disquisición de Ritter, y

mucho menos aún que, según la laxa terminología de Schlegel, con la famosa frase de que toda belleza es alegoría no se quería sino proponer el lugar común clasicista de que es símbolo. Ritter es otra cosa. Con su teoría de que toda imagen no es sino ideograma, acierta justo en el centro de la concepción alegórica. En el contexto de la alegoría, la imagen es tan sólo signatura, sólo monograma de la esencia, no la esencia misma en su envoltorio. Sin embargo, en sí misma la escritura nada tiene de meramente utilitario, no queda eliminada como escoria durante la lectura. Ella entra en lo leído como 'figura' suya. Así, los impresores, e incluso los escritores del Barroco, dedicaban sin duda la más intensa atención a la imagen perteneciente a la escritura. De Lohenstein se sabe que se ejercitó de su propia mano en la mejor figura impresa sobre el papel de la didascalia en el grabado: '*Castor amor Cygnis vehitur, Venus improba corvis*'[1220][1221]. Herder, por su parte, considera a la literatura barroca —y esto aún es válido hoy en día— «casi insuperable… en la impresión y en las ornamentaciones[1222]». Y así, a aquella época no le faltó del todo el barrunto de las amplias conexiones entre el lenguaje y la escritura que fundamentan filosóficamente lo alegórico y que encierran en sí la resolución de su verdadera tensión. Eso si es acertada la suposición, tan ingeniosa como iluminadora, que hace Strich sobre los caligramas, los cuales «podrían basarse en la idea de que la longitud cambiante de los versos, cuando reproduce una forma orgánica, debe también producir un ritmo orgánicamente ascendente y descendente[1223]». En esta misma dirección apunta la opinión de Birken —puesta en boca del Floridán de *El heroico botín de Danneberg*— según la cual «en este mundo todo acontecer natural, incluido el movimiento de las estrellas, podría ser efecto o materialización de una resonancia o de un ruido cósmico[1224]». Desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, esto es al fin lo que constituye la unidad del Barroco de la palabra junto con el Barroco de la imagen.

Ja / wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof emdten ein /
So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn[1225].

DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN:
Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners

Todo lo que en cuanto a conexiones de largo alcance ha podido rendir un método aquí y allá, quizá siendo aún vago, aún reminiscente respecto de la historia cultural, converge bajo el aspecto de lo alegórico y se agrupa en la idea para así formar el *Trauerspiel*. Sólo por eso puede o, más aún, debe la exposición ceñirse tan insistentemente a la armazón alegórica de esta forma, por cuanto solamente en virtud de ésta se asimila el *Trauerspiel* como contenido el material mediante el cual le nutren las condiciones históricas de su tiempo. Pero este contenido asimilado no puede evolucionar de modo pleno al margen de los conceptos teológicos de los que su exposición en adelante ya nunca podrá prescindir. Que las conclusiones de este estudio se expresen en ellos sin rodeos no es ninguna *μετάβασίς είς άλλο γένος*[1226], pues la forma limite del *Trauerspiel*, a saber, la alegórica, sólo puede críticamente resolverse desde un ámbito superior, el teológico, mientras que en el interior de una consideración puramente estética la última palabra la deberá tener la paradoja. De que semejante resolución, como cualquier otra en que se dé la de algo profano en lo sagrado, se ha de consumar estrictamente en lo que es el sentido de la historia, de una teología de la historia, y tan sólo dinámica, es decir, no estáticamente en el sentido de una economía de la salvación garantizada, no cabría por cierto duda alguna aun cuando el *Trauerspiel* propio del Barroco apuntara menos claramente al

Sturm und Drang y al Romanticismo, y la salvación de su mejor parte se esperara de modo menos apremiante, aunque esto también sin duda en vano, de los experimentos dramáticos más recientes. La precaria construcción de su contenido ha de tomarse en serio —como es obvio—, sobre todo esos motivos tan ingratos de los que no parecen deducirse sino exclusivamente constataciones temáticas. Ante todo: ¿a qué vienen esas escenas de horror y de martirio en que se regodean los dramas barrocos? Conforme a la ingenua, irreflexiva actitud de la crítica de arte del Barroco, las fuentes para una respuesta inmediata escasean. Pero hay una, oculta aunque valiosa: «Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non posee, partem tamen corporis ei constituendae non esse ineptam[1227][1228]». Así se lee en la exposición de una controversia en torno a las normas de la emblemática. El emblemático ortodoxo no podía pensar de otra manera: el cuerpo humano no podía constituir una excepción al mandamiento que ordena despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural. Es más, ¿dónde podía representarse esta estricta ley más triunfalmente que en el hombre, el cual dejaba así en la estacada a su *phýsis* convencional, la que está dotada de consciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado? La emblemática y la heráldica no siempre se plegaron a ella sin reservas. En la ya mencionada *Ars heráldica*, del hombre sólo se dice: «Los cabellos significan los múltiples pensamientos[1229]», mientras que «los heraldos» cortan literalmente al león en pedazos: «La cabeza, / el pecho / y toda la parte delantera significan magnanimidad y valentía, / pero la trasera / la fuerza, / la rabia y la cólera / que siguen al rugido[1230]». Dicha emblemática partición —transpuesta al ámbito de una propiedad que pese a todo le concierne al cuerpo— le dictaría a Opitz la expresión del «manejo de la castidad[1231]», que él le atribuye a su Judith. Y análogamente procede Hallmann al ilustrar esta virtud con la púdica Agytha, cuyo «órgano para dar a luz» fue hallado incorrupto aún en la tumba pasados muchos años de su entierro[1232]. Si el martirio apresta de este modo emblemáticamente al cuerpo del vivo, no carece sin embargo de importancia el hecho evidente de que el dramaturgo tuviera siempre presente el dolor físico como tal en tanto que motivo de la acción. No sólo el dualismo de Descartes es sin duda

barroco; en el más alto grado, se toma en consideración como consecuencia de la doctrina del influjo psicofísico la teoría de las pasiones. En efecto, como el espíritu es en sí mismo razón pura, siempre fiel a sí misma, siendo las influencias corporales las que por fin lo ponen en contacto sólo y exclusivamente con el mundo exterior, la violencia de los tormentos que éste sufre constituía una base de vigorosos afectos más próxima que los llamados conflictos trágicos. Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de *la phýsis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres. «Nos deja su cadáver | en prenda de un último favor[1233]», dice del padre la hija de Carlos Estuardo, el cual por su parte no olvidó pedir que la embalsamaran. Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No sólo con la pérdida de los miembros, no sólo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo. Y no es casual que justamente el pelo y las uñas, que en cuanto muertos se le cortan al vivo, continúen creciendo en el cadáver. En la *phýsis*, en la *rímeme* misma, hay un '*memento morí'* siempre en vela; la obsesión barroca por la muerte resultaría sin duda totalmente impensable si no fuera más que consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana. Por más que en ellas sea también reconocible, las poesías fúnebres de Lohenstein, de acuerdo con su esencia, no son un manierismo. Ya entre los tempranos productos de Lohenstein hay notables muestras de este tema lírico. Todavía en la escuela debió celebrar, siguiendo en esto un antiguo esquema, «los sufrimientos de Cristo con estrofas alternas en latín y alemán, ordenadas según el orden de los miembros que tiene el cuerpo humano[1234]». Y el mismo tipo presenta el *Altar conmemorativo y de gratitud* que erigiría a su madre muerta. Un total de nueve inexorables estrofas nos describen las partes del cadáver en estado de putrefacción. De parecida actualidad debieron ser para Gryphius tales temas, y así

ciertamente, junto a su interés por las ciencias naturales, esta atención particular a la emblemática determinó su estudio de la anatomía, al que siempre se mantuvo fiel. Patrones de las correspondientes descripciones en el drama se encontraban sobre todo en el *Hércules Eteo* de Séneca, pero también en *Fedra*, *Las troyanas* y otras obras. «Las partes singulares de los cuerpos se van enumerando en disección anatómica, con complacencia inequívoca en la crueldad**[1235]**». Como es bien sabido, también en otros respectos era Séneca autoridad altamente respetada de la dramaturgia del horror, y valdría la pena investigar hasta qué punto los motivos entonces influyentes de sus dramas se basaban en análogas premisas. Para el *Trauerspiel* del siglo XVII el cadáver se convierte en el supremo accesorio emblemático. Sin él las apoteosis serían casi impensables. «Resplandecen de pálidos cadáveres**[1236]**», y es cosa del tirano abastecer de ellos al *Trauerspiel*. Así, la conclusión del *Papiniano*, que aún presenta huellas de la influencia del teatro de bandidos sobre el Gryphius tardío, pone bien a la vista lo que Bassiano Caracalla ha hecho a la familia de Papiniano. El padre y sus dos hijos han sido asesinados. «Criados de Papiniano traen a escena ambos cadáveres en sendos catafalcos y los colocan uno frente a otro. Plautia ya no habla, sino que con suma tristeza va de un cadáver a otro, besa de vez en cuando las cabezas y las manos, hasta que por último se desmaya sobre el cadáver de Papiniano, siendo llevada por sus damas de compañía en pos de los cadáveres**[1237]**». Y en la conclusión de la *Sofía* de Hallmann, tras la consumación de todos los martirios sobre la inflexible cristiana y sus hijas, se abre el escenario que nos «muestra el banquete funerario, / es decir, las tres cabezas de los niños con tres vasos de sangre**[1238]**». De hecho, el «banquete funerario» era cosa que gozaba de alta estima. En Gryphius aún no se representa, sino que se cuenta solamente. «El príncipe Meurab, ciego de odio, desafiante por tanto sufrimiento, | hizo cortar las lívidas cabezas de la multitud asesinada, | y cuando la fila de cabezas que a tal punto lo habían injuriado | fue expuesta sobre su mesa a la pública atención, | fuera de sí por completo agarró la copa que se le ofrecía | y exclamó: ¡éste es el cáliz que yo, vengador de los míos, ya no más esclavo, | tomo ahora!»**[1239]**. Más tarde tales banquetes aparecieron en escena, recurriéndose al efecto a un truco italiano que Harsdorffer y Birken recomiendan. Por un agujero en el

tablero de una mesa, cuyo mantel colgaba hasta la altura del suelo, aparecía la cabeza de un actor. En ocasiones, estas exhibiciones del cuerpo inanimado se dan también al comienzo del *Trauerspiel*. Tal es el caso de la acotación escénica en la introducción a la *Catalina de* Georgia[1240], tanto como del curioso decorado de Hallmann en el primer acto de su *Heraclio*: «Un gran campo, / lleno de cadáveres del ejército derrotado del emperador Mauricio, junto a varios arroyuelos que van brotando de las montañas vecinas[1241]».

No es tan sólo un mero interés de anticuario lo que impulsa aquí a seguir las huellas que, más claramente a partir de este punto que no de cualquier otro, nos remiten hasta la Edad Media. Pues no podrá sobreestimarse en modo alguno el reconocimiento del origen cristiano de la concepción alegórica en su significado en el Barroco. Y, por muchos que sean los distintos espíritus que nos las han dejado, estas huellas sin duda son los hitos de un camino que el genio de la visión alegórica toma incluso en el mudar de su intención. Los poetas del siglo XVII se aseguraron a menudo retrospectivamente esta huella. Así, en el caso de *Los sufrimientos de Cristo*, Harsdorffer remite a su discípulo Klai al *Poema de la Pasión* de Gregorio Nacianceno[1242][1243]. También Gryphius «tradujo casi veinte himnos de la Alta Edad Media… a una lengua que era sin duda apropiada para aquel estilo tonante y solemne; y a Prudencio[1244], el más grande de los autores de himnos, lo ama particular y especialmente[1245]». La afinidad concreta entre la cristiandad medieval y la barroca resulta ser triple. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y el martirio de la carnalidad resultan igualmente necesarios a ambas. Estos tres motivos están estrechamente conectados, siendo —a juzgar por los resultados— una y la misma cosa desde el punto de vista que corresponde a la historia de la religión. Y sólo desde éste cabe al fin explicar el origen de la alegoría. Si en este origen desempeña un papel decisivo la disolución del Panteón antiguo, el hecho de que su repristinación en el Humanismo induzca al siglo XVII a la protesta resulta más que revelador. Así, Rist, Moscherosch[1246], Zesen[1247], Harsdorffer y Birken arremeten contra la escritura

mitológicamente adornada como sólo lo hicieron algunos escritores paleocristianos latinos, mientras que Prudencio, Juvenco[1248] y Venancio Fortunato[1249] son citados como ejemplos encomiables de una musa casta. «Verdaderos diablos», llama Birken[1250] a los dioses paganos, y la mentalidad de un pasado de mil años resuena de manera muy chocante en un pasaje de Hallmann que aquí no se ha de atribuir a ninguna clase de preocupación por lo que es el colorido histórico. En la disputa religiosa entre Sofía y el emperador Honorio se nos dice: «¿No protege Júpiter el trono imperial?». «¡Mucho más que Júpiter, es el verdadero Hijo de Dios!», le replica Sofia[1251]. Esta arcaizante presencia de ánimo se deriva ahí directamente de la actitud barroca. Pues una vez más la Antigüedad se aproximaba amenazadora al Cristianismo en aquella figura en que, con todas sus fuerzas y no sin cierto éxito, había terminado por querer imponerse a la nueva doctrina: como gnosis. En efecto, con el Renacimiento, favorecidas sobre todo por los estudios neoplatónicos, se fortalecieron las corrientes ocultistas. Los rosacruces y la alquimia flanquearon a la astrología, viejo residuo occidental del paganismo oriental. La Antigüedad europea se escindió, y su oscura secuela en la Edad Media revivió nuevamente en su luminosa reproducción durante el Humanismo. A partir de un clima de afinidades electivas, Warburg nos muestra fascinantemente de qué manera en el Renacimiento «los fenómenos celestiales eran humanamente concebidos a fin de limitar, figurativamente al menos, su poder demónico[1252]». El Renacimiento anima el recuerdo de las imágenes —hasta qué punto lo hacen lo muestran las escenas de conjuros de los *Trauerspiele*—, pero, al mismo tiempo, suscita una especulación sobre las imágenes que quizás aún sea decisiva en la formación del estilo. Y su emblemática está ligada todavía al mundo medieval. No hay ningún engendro, por más barroco que sea, de la fantasía alegórica que no encontrara en ella su fiel equivalente. Y, entre los mitógrafos, renacerán al fin los alegóricos, que ya habían provocado el interés de la apologética paleocristiana. A los dieciséis años, Grocio[1253] publica la obra de Marciano Capella[1254]. Enteramente en sentido paleocristiano, en el coro del *Trauerspiel* los antiguos dioses aparecen en el mismo nivel que las alegorías. Y como el temor a los demonios hacía por

fuerza que la carne siempre sospechosa apareciera de forma particularmente opresiva, ya en la Edad Media se procedió radicalmente a su dominio emblemático. «La desnudez como emblema»: así podría sin duda titularse la siguiente exposición de Bezold[1255]. «Sólo en el más allá deben los bienaventurados ser partícipes de una corporeidad incorruptible y de un disfrute recíproco de su belleza en pureza completa. (Agustín: *De emítate Dei*, XXII, 24.) Pero hasta entonces la desnudez sigue siendo un signo de lo impuro, como apropiada que era en todo caso para los dioses griegos, es decir, demonios infernales. Consecuentemente, también la ciencia medieval, cada vez que se encontraba con figuras desnudas, trataba de interpretar esta inconveniencia recurriendo a un simbolismo a menudo traído por los pelos, la mayoría de las veces de carácter hostil. Léanse si no las explicaciones que nos dan Fulgencio[1256] y sus seguidores de por qué causa a Venus, a Cupido y a Baco se los pinta desnudos: a Venus, p. ej., porque a sus adoradores los devuelve a casa completamente desnudos, o porque el delito de la lujuria no se puede ocultar; a Baco, porque los bebedores se desprenden de sus posesiones, o porque el embriagado no es capaz de guardar para sí ni sus pensamientos más secretos… Alambicadas hasta la saciedad son las relaciones que un poeta carolingio, Walafrido Estrabón[1257], intenta descubrir en su más que oscura descripción de una escultura desnuda. Se trata de una figura secundaria de la estatua dorada de Teodorico a caballo… El hecho de que… el ‘acompañante’ negro, no dorado, exhibiera su piel enteramente desnuda, induce al poeta al juego intelectual de que el desnudo ofende también al desnudo, al tirano arriano privado enteramente de toda virtud[1258]». Como de esto cabe deducir, la exégesis alegórica apuntaba ante todo en dos direcciones: estaba claramente determinada a fijar en términos cristianos la verdadera naturaleza, demoníaca, de los antiguos dioses, y al tiempo servía a la mortificación piadosa del cuerpo. De ahí que, no por azar, Edad Media y Barroco se complacieran en ingeniosas yuxtaposiciones de las imágenes de ídolos con las osamentas de los muertos. Así, en la *Vida de Constantino*, Eusebio[1259] llega a hablar de calaveras y huesos presentes en las estatuas de los dioses, en tanto que Mannling sostiene que los «egipcios enterraban cadáveres en el interior de imágenes de madera».

El concepto de lo alegórico no puede hacer justicia al *Trauerspiel* más que en la medida en que se distinga no ya sólo del símbolo teológico sino, con la misma claridad, de la mera palabra decorativa. Es más, la alegoría no surgió en calidad de arabesco escolástico para la representación antigua de los dioses. Nada tiene en su origen, sino bien al contrario, de lo lúdico, distante y superior que se le acostumbra atribuir respecto a sus engendros más tardíos. Si la Iglesia hubiera podido eliminar a los dioses arrancándolos de la memoria de sus fieles, la alegoresis nunca habría nacido, pues no es el monumento epigonal de ninguna victoria; sino, antes que eso, la palabra que debe exorcizar un resto aún intacto de la vida antigua. Por supuesto, en los primeros siglos de la era cristiana los dioses adoptaron con mucha frecuencia una tendencia a lo abstracto. «En la medida en que la fe en los dioses de la época clásica perdía su fuerza, también las mismas imágenes de los dioses, tal como el arte y la literatura las habían ido configurando, se liberaron y se hicieron disponibles en cuanto cómodos medios de representación poética. A partir de los poetas de la época neroniana, e incluso de Horacio y Ovidio, podemos ir siguiendo este proceso, que alcanzó su punto culminante en la nueva escuela alejandrina: su más destacado representante, que marcó la pauta para todo el período posterior, sería Nonno[1260]; así como, en el ámbito de la literatura latina, Claudio Claudiano[1261], nacido en Alejandría. Todo, cualquier acción, cualquier acontecimiento, se transforma en ellos en un juego de fuerzas divinas. No ha de sorprender que en estos poetas se conceda también un amplio espacio a los conceptos abstractos; los dioses personales no tienen para ellos ningún significado más profundo que esos conceptos, y unos y otros se han convertido por igual en móviles formas de representación de la imaginación poética[1262]». Así escribe Usener[1263]. Todo esto es, por supuesto, intensiva preparación de la alegoría. Pero si bien ésta es más que la volatilización, por abstracta que sea, de esencialidades teológicas, a saber, su pervivencia en un entorno inadecuado o incluso hostil, esta concepción tardorromana no es aún la alegórica propiamente dicha. A consecuencia de tal literatura, el antiguo mundo de los dioses tenía que extinguirse, y lo que

lo salvó en último término fue justamente la alegoría. Pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes. En el arte, como en la ciencia y el Estado, nada había durante la Alta Edad Media que pudiera compararse a las ruinas que en todos estos ámbitos eran el legado de la Antigüedad. El conocimiento de la caducidad se derivaba de una intuición ineluctable, de la misma manera que unos siglos más tarde, en la época de la Guerra de los Treinta Años, saltaría a los ojos de la humanidad europea. Se ha de observar al respecto que quizá las devastaciones más palmarias no impongan a los hombres estas experiencias con más amargura que la transformación de unas normas legales que antes se presentaban con la pretensión de lo eterno, algo que en aquel tiempo de transición se consuma de modo particularmente visible. La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente. En su trabajo sobre *Los nombres de los dioses*, el mismo Usener dio pretexto para poder trazar con precisión, en la filosofía de la historia, la línea de demarcación entre la naturaleza sólo «aparentemente abstracta» de ciertas divinidades de los antiguos y la abstracción alegórica. «Debemos admitir por tanto el hecho de que el impresionable sentimiento religioso de la Antigüedad podía elevar sin más al rango divino conceptos abstractos. El hecho de que éstos siguieran siendo fantasmales y por así decir exangües casi sin excepción no tenía otra causa que la de que también los dioses particulares tenían que palidecer ante los personales: ante la transparencia de la palabra[1264]». Estas improvisaciones religiosas prepararon el suelo de la Antigüedad para la recepción de la alegoría: pero ésta en sí misma es simiente cristiana. Aun así, para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no sólo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significante encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta concepción, fundada en la teoría de la caída de la criatura, la cual arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental,

enteramente distinta a la retórica oriental de esta expresión. Como es muda, la naturaleza caída se entristece. Ahora bien, aún más hondamente penetrará en la esencia de la naturaleza la inversión de esta frase: su tristeza la hace enmudecer. En todo luto hay una tendencia a prescindir del lenguaje, y esto es infinitamente mucho más que la incapacidad o la aversión a comunicar. Lo triste se siente así totalmente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado —por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto del luto. Pero cuánto más no ser nombrado, sino sólo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por éste devenir altamente significativo. Por otra parte, cuanto más cargadas de culpa se percibían tanto la naturaleza como la Antigüedad, tanto más perentoria se volvía su interpretación alegórica en cuanto la, pese a todo, única salvación aún verosímil. Pues en medio de aquella degradación consciente del objeto, la intención melancólica mantiene, y de modo incomparable, la entera fidelidad a su ser cosa. Mas la profecía de Prudencio: «Puro de toda sangre, el mármol finalmente resplandecerá; inocentes se alzarán los bronces que ahora se tienen por ídolos[1265]», aún no se había cumplido doce años más tarde. Para el Barroco, e incluso para el Renacimiento, el mármol y los bronces de la Antigüedad conservaban todavía algo del horror con que San Agustín había reconocido en ellos, «por así decir, los cuerpos de los dioses». «En su interior habitaban espíritus que serían evocados, y podrían dañar a aquellos que los veneran y adoran, o cumplir sus deseos[1266]». O bien, como Warburg lo expresa para el Renacimiento: «La belleza formal de las figuras de los dioses y el elegante equilibrio entre la fe cristiana y la pagana no deben, sin embargo, hacernos perder de vista que incluso en la Italia de hacia 1520, es decir, en la época de la actividad artística más libre y creativa, la Antigüedad se veneraba, por así decir, en un Hermes bifronte que presentaba un rostro de oscuridad demoníaca, para exigir un culto supersticioso, y otro de olímpica jovialidad, que demandaba una veneración estética[1267]». Hay que tener en cuenta que los tres momentos más importantes en el origen de la alegoresis occidental no son antiguos, sino antiantiguos: los dioses, que penetran en el mundo extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criatura. Pero subsiste el ropaje de los olímpicos, en torno al cual se reúnen los emblemas en el curso

del tiempo. Y este ropaje es tan creatural como el cuerpo de un diablo. En este sentido, la ilustrada teología helenística puesta a punto por Evémero[1268] incorpora, curiosamente, un elemento propio de la naciente creencia popular. Pues «así la reducción de los dioses a meros hombres se vinculaba crecientemente con la idea de que en los restos de su culto, y ante todo en sus imágenes, seguían operando malignas fuerzas mágicas. La demostración de su impotencia vuelve a debilitarse sin embargo cuando cierto tipo de sustitutos satánicos asumieron competencias antes a ellos negadas[1269]». Por otra parte, junto a los emblemas y ropajes, perduran las palabras y los nombres, que, en la medida en que se pierden como los vivos contextos de los cuales derivan, se convierten en origen de aquellos conceptos en los que estas palabras adquirían lo que ya era un nuevo contenido, ahora predispuesto a la representación alegórica, como lo son la Fortuna, Venus (en cuanto Dama Mundo) y otras semejantes. Con ello, la extinción de las figuras y la derivación de los conceptos son por tanto premisa para la transformación alegórica del Panteón en ese nuevo mundo de mágicas figuras conceptuales. Y en ella estriban la representación del amor «como demonio de la lascivia con alas de murciélago y con garras en Giotto», o el pervivir de seres fabulosos, como el fauno, el centauro, la sirena y la arpía, en calidad de figuras alegóricas sumidas en el círculo del infierno cristiano. «El antiguo mundo de los dioses, clásicamente ennoblecido, se nos ha quedado desde Winckelmann tan grabado como símbolo de la Antigüedad en general, que olvidamos que es una recreación fruto de la cultura humanista erudita; es más, este lado ‘olímpico’ de la Antigüedad tuvo que serle primero arrebatado al aspecto ‘demoníaco’ y tradicional; pues, en calidad de demonios cósmicos, los dioses antiguos aún formaban parte, ininterrumpidamente desde el final de la Antigüedad, de los poderes religiosos de la Europa cristiana, condicionando tan decisivamente su configuración práctica de la vida que no se puede negar un poder paralelo de la cosmología pagana, y en especial de la astrología, tácitamente consentido por la Iglesia cristiana[1270]». La alegoría corresponde a los dioses antiguos en cuanto que muerta cosicidad. Con ello acierta más profundamente de cuanto se supone: «Ahora bien, la cercanía de los dioses

se convierte en vital necesidad para el vigoroso desarrollo de la alegoresis[1271]».

La concepción alegórica posee su origen en la confrontación entre la *phýsis* cargada de culpa que instituyó el cristianismo y una más pura *natura deorum*, que se incorporó al Panteón. Al reavivarse lo pagano con el Renacimiento, y lo cristiano con la Contrarreforma, también la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, debió renovarse. La importancia de esto para el *Trauerspiel* consiste en el hecho de que en la figura de Satán la Edad Media estrecha fuertemente el nudo trabado entre lo demoníaco y lo material. Así, ante todo, con la concentración de las diferentes instancias paganas en *un* Anticristo rigurosamente definido en términos teológicos, se le asignó a la materia más unívocamente que no a los demonios una sombría apariencia dominante. Con ello llegaría la Edad Media no sólo a constreñir en muy estrechos límites la investigación sobre la naturaleza; esta diabólica esencia de la materia haría sospechosos hasta a los matemáticos. «Piensen en lo que piensen», explica el escolástico Enrique de Gante[1272], «siempre es algo espacial (*Quantum*), o bien posee un lugar en el espacio, como lo ocupa el punto. Por eso son tales personas melancólicas, llegando a ser los mejores matemáticos, pero también los peores metafísicos[1273]». Si la dirección de la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, a lo muerto, o a lo sumo lo medio vivo, el hombre no entra en su campo de visión. Si se atiene únicamente a los emblemas, un vuelco, una salvación resultan impensables. Pero también es posible que, burlándose de todo disfraz emblemático con triunfal vivacidad y desnudez, la mueca del diablo se alce sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegórico. Tan sólo la Edad Media grabó los angulosos y afilados rasgos de este Satán en la cabeza más grande, originariamente, de los demonios antiguos. Creada según la doctrina gnóstico-maniquea en aras de la buscada «destartarización» del mundo, destinada por tanto a absorber en sí misma lo diabólico a fin de que con su eliminación el mundo se representara al fin purificado, en el diablo la materia recuerda su naturaleza de Tártaro, mientras se burla de su presunto ‘significado’ alegórico y

ridiculiza a quienquiera que crea penetrar impunemente en sus profundidades. Así, del mismo modo en que la tristeza terrenal le pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. De ahí la comicidad infernal del intrigante, de ahí su intelectualismo, de ahí su saber en torno al significado. La criatura muda es capaz de esperar la salvación por lo significado. Pero la sagaz versatilidad del hombre se expresa a sí misma y, al hacer con el más abyecto cálculo semejante al hombre su materialidad en la autoconsciencia, contrapone con ello al alegórico la sarcástica carcajada del infierno. En ella se supera, por supuesto, la completa mudez de la materia. Precisamente en la carcajada, con distorsión sumamente excéntrica, se empapa la materia en el espíritu de modo exuberante. Y, así, tan espiritual se hace, que sobrepasa con mucho al lenguaje. Y como aún quiere elevarse más, termina en la estridente carcajada. Por bestial que sea su efecto desde fuera, para la demencia que la habita sólo es consciente como espiritualidad. «Lucifer, / príncipe de las tinieblas, / señor de la profunda tristeza, / emperador de la infernal sentina, / duque de las aguas sulfúreas / y rey del abismo[1274]», no admite que se burlen de él. 'Figura protoalegórica', lo llama Julius Leopold Klein[1275]. Tal como este historiador de la literatura señala con notable observación, una de las figuras más potentes de Shakespeare sólo puede entenderse de este modo, a saber, desde la alegoría, o, por así decir, desde Satán. «Al papel de la *iniquity* del *vice nos* remite… el *Ricardo III* de Shakespeare, que es el *vice* convertido en *buffoon-devil* histórico, ilustrando del modo más notable su, en términos de historia del teatro, línea de ascendencia-desarrollo a partir del diablo de los misterios así como del *vice* 'moralizante' en la doble lengua del '*moral-play*', en cuanto que legítimo heredero históricamente encarnado en carne y hueso a partir de ambos, a saber, del *devil* y del *vice*». Y en una nota prueba lo que dice: «'Gloster (aparte): Como el pecado en el auto de Carnaval, | yo le doy dos sentidos a una sola palabra'[1276]. En Ricardo III el *devil* y el *vice* aparecen fundidos en un héroe guerrero de tragedia plenamente histórico, del modo como él lo reconoce en su propio aparte[1277]». Ahora bien, no se trata precisamente de un héroe de tragedia. Este fugaz excurso puede encontrar más bien su

justificación en la repetida remisión al hecho de que para *Ricardo III*, como para *Hamlet*, como para las 'tragedias' de Shakespeare de modo general, la teoría del *Trauerspiel* está sin duda predeterminada a contener los prolegómenos de la interpretación. Pues en Shakespeare lo alegórico penetra mucho más que lo hace en las formas de la metáfora, donde llamó la atención de Goethe. «Shakespeare es rico en tropos maravillosos que surgen de conceptos personificados que a nosotros no nos van bien en absoluto, pero que en él están puestos en su sitio, dado que en su tiempo todo el arte estaba dominado por la alegoría[1278]». Más categóricamente todavía se lee en Novalis: «En una obra de Shakespeare es posible encontrar una idea arbitraria, una alegoría, etc.»[1279]. Pero el *Sturm und Drang*, que descubrió a Shakespeare para Alemania, se fija sólo en lo elemental, realmente no en lo alegórico. Y, sin embargo, a Shakespeare lo caracteriza precisamente esto, que esos dos aspectos le resultan igualmente esenciales. En efecto, toda expresión elemental de la criatura queda colmada de significado precisamente gracias a su existencia alegórica, y todo lo alegórico por su parte se colma de energía gracias a lo elemental del mundo de los sentidos. Así, con la extinción del momento alegórico, el drama pierde también la fuerza elemental, hasta que ésta resucita en el *Sturm und Drang*, y ciertamente como *Trauerspiel*. Luego el Romanticismo volvería a barruntar lo alegórico. Pero en la medida en que se atuvo a Shakespeare, se quedó sin embargo en este barrunto. Pues en Shakespeare la primacía la tiene sin duda lo elemental, mientras que en Calderón la tiene lo alegórico. Satán, en el luto, antes que espantar, tienta; y en cuanto iniciador nos induce a un saber que se encuentra a la base de la conducta punible. Si la enseñanza de Sócrates puede equivocarse al afirmar que el conocimiento del bien conduce a hacer el bien, esto es mucho más válido en lo que respecta al conocimiento del mal. Y no es la luz interior, no es ninguna *lumen natural*, lo que surge en la noche de la tristeza como este conocimiento, sino que lo que despunta del seno de la tierra es resplandor subterráneo. A quien rumia sobre éste se le enciende la honda mirada rebelde de Satán. De nuevo se confirma la importancia de la polimatía barroca para la literatura del *Trauerspiel*, pues sólo justamente para el que sabe puede algo representarse alegóricamente. Mas, por otra parte, es

justamente a la meditación, cuando no mira pacientemente a la verdad, sino que incondicional e impulsivamente muestra su aspiración al saber absoluto, a la que se le escapan las cosas en lo que es su esencia más sencilla, para presentarse ante ella como enigmáticas alusiones alegóricas, más aún, como polvo. Pues la intención de la alegoría es tan contraria a la de la verdad, que lo que en ella aparece claramente es la reunión de la curiosidad, enderezada hacia un mero saber, con el altivo aislamiento humano. «El horrible alquimista, la espantosa muerte[1280]»: esta profunda metáfora de Hallmann no se encuentra basada solamente en el proceso de putrefacción. Pues ese saber mágico, del que sin duda la alquimia forma parte, amenaza al adepto con el aislamiento y la muerte espiritual. Tal como muestran la alquimia y el movimiento de los rosacruces, así como los conjuros que se encuentran en los *Trauerspiele*, esta época no era menos dada a la magia que la época del Renacimiento. Se ocupe de lo que se ocupe, su mano de rey Midas lo transforma en algo significativo. La transformación de toda índole, tal era su elemento; y la alegoría era su esquema. Cuando menos se limita esta pasión al período del Barroco, tanto más se nos presta a revelar inequívocamente algo barroco en los posteriores. En ella se legitima una terminología que tanto en el Goethe tardío como en el Hölderlin tardío quiere reconocer un gesto barroco. Saber, y no obrar, es la forma de existencia más propia del mal. Y, en consecuencia, la seducción física, concebida en términos sólo sensuales, como la gula, la lujuria y la pereza, está lejos de ser su única razón de ser, ni siquiera, en rigor, ninguna en absoluto, ninguna razón última y precisa. Sino que ésta más bien se nos revela con la *fata morgana* de un reino de absoluta espiritualidad, esto es, sin Dios, que, vinculado a lo material en cuanto contrapartida, tan sólo el mal permite experimentar en concreto. El estado de ánimo dominante es el luto, que es madre al mismo tiempo de las alegorías y de su contenido. Y de él proceden tres originarias promesas satánicas, tres promesas de índole espiritual. En las figuras del intrigante o del tirano, no deja el *Trauerspiel* de mostrarlas en acción. Lo que seduce es la ilusión de libertad en la exploración de lo prohibido; la ilusión de la autonomía en la secesión de la comunidad de los devotos; la ilusión de la infinitud sumidos en el vacío abismo del mal. Pues es propio de toda virtud

tener ante sí un término —es decir, su modelo en Dios—; de la misma manera que toda depravación abre un progreso infinito en la profundidad. La teología del mal se ha de derivar, por tanto, mucho más de la caída de Satán, en la cual se confirman los motivos mencionados, que de las admoniciones en que la doctrina de la Iglesia suele representar al Cazador de almas. La espiritualidad absoluta, que es precisamente lo que Satán significa, se arrebata la vida al emanciparse de lo sagrado. La —sólo aquí inanimada— materialidad se convierte en su patria. Lo material sin más y lo espiritual absoluto son los polos del ámbito satánico, y la consciencia su síntesis barata, con la que remeda la auténtica, la que corresponde a la vida. Pero el especular de la consciencia, que es ajeno a la vida y que se adhiere al mundo de las cosas propio de los emblemas, acaba topándose con el saber demoníaco. «Se llaman *Δαίμονας*», se nos dice en *La ciudad de Dios* de San Agustín, «a causa de que esta palabra griega expresa el hecho de poseer las ciencias[1281]». De igual modo sumamente espiritual suena el veredicto de la espiritualidad fanática en aquellas palabras de San Francisco de Asís, cuando a uno de sus discípulos, que se había sumido en un estudio demasiado profundo, de nuevo le señala el recto camino: «Unus solus daimon plus scit quam tu[1282]».

En cuanto saber, el instinto conduce en dirección al vacío abismo del mal, para allí asegurarse de la infinitud. Pero ése es el límite de la meditación carente de fondo. Sus datos no se prestan a entrar en constelaciones filosóficas, sino que están así depositados en calidad de mero repertorio para el sombrío despliegue de la pompa en los libros de emblemas del Barroco. Más que con cualesquiera otras formas, el *Trauerspiel* trabaja justamente con ese repertorio. Transformándolas, interpretándolas y profundizándolas infatigablemente, intercambia sus imágenes entre sí. En ello predomina la oposición ante todo. Y, sin embargo, sería equivocado, o al menos claramente superficial, relacionar con el placer de la mera antiteticidad los innumerables efectos por los cuales, visual o ya sólo lingüísticamente, la sala del trono se transforma en cárcel, el aposento del placer en cripta funeraria, la corona en guirnalda trenzada de ciprés

ensangrentado. Ni siquiera la oposición entre apariencia y ser puede dar cuenta exacta de esta técnica de las metáforas y las apoteosis. A la base está el esquema del emblema, desde el cual, a través de un artificio que siempre tenía que avasallar de nuevo, brota palmario lo significado. Corona significa guirnalda de ciprés. Entre los innumerables documentos de este furor emblemático —hace ya mucho tiempo que se han reunido pruebas al respecto[1283]—, por su crudeza arrogante es insuperable el texto en el que Hallmann, «cuando el cielo político relampaguea», hace al punto que un arpa se transforme en «el hacha del verdugo[1284]». En idéntica línea parece hallarse esta exposición de sus *Discursosfúnebres*: «Pues, si se considera los incontables cadáveres / de los que, en parte la rabiosa peste, / en parte las armas guerreras, han llenado no sólo nuestra Alemania, / sino casi toda Europa, / debemos reconocer / que nuestras rosas se han convertido en espinas, / nuestros lirios en ortigas, / nuestros paraísos en camposantos, / y todo nuestro ser en la perfecta imagen de la muerte. Por eso espero no se tome a mal / el haberme atrevido a abrir también este camposanto de papel sobre este escenario general de la muerte[1285]». Tales transformaciones se abrirían camino también en los *Reyen*[1286]. Pues, lo mismo que quienes se precipitan dan una voltereta en la caída, así también la intención alegórica, de imagen simbólica en imagen simbólica, sería presa del vértigo de su profundidad carente de fondo si en la más extrema de aquellas imágenes no cambiara el rumbo, de tal modo que toda su completa oscuridad, vanagloria y distanciamiento respecto de Dios no parecen ya sino autoengaño. Aun así, significa sin embargo no comprender nada lo alegórico el querer separar el acervo de imágenes en que se produce dicho vuelco hacia la salud de la salvación de aquel otro sombrío que significa la muerte y el infierno. Pues, precisamente, en las visiones de embriaguez destructora en que todo lo terreno se derrumba hasta quedar reducido a un campo de escombros no se descubre tanto el ideal de la inmersión alegórica como más bien su límite. La desconsolada confusión del Gólgota, que puede ser leída como esquema de las figuras alegóricas en miles de grabados y descripciones de esa misma época, no es sólo símbolo de la desolación de la existencia humana. En él la caducidad no es significada, no es alegóricamente representada, tanto como es significante y ofrecida como alegoría. Alegoría de la resurrección. En las

señales de muerte del Barroco, la consideración de lo alegórico —sólo que ahora con el máximo arco de giro hacia atrás, y por lo tanto redentoramente — acabaría por cambiar de rumbo. Así, los siete años de aquella inmersión resultan ser un día. Pues también ese tiempo del infierno se seculariza en el espacio, y ese mundo, que se había abandonado al profundo espíritu de Satán, traicionado, resulta ser de Dios. El alegórico despierta de este modo en el mundo de la divinidad. «Sí, / cuando el Altísimo venga a cosechar el camposanto, / yo seré, calavera, una cara de ángel[1287]». Con ello se descifra lo más despedazado, extinto, disperso. Con ello la alegoría pierde cuanto le pertenecía como propio: el saber secreto, privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el espacio de las cosas muertas, junto a la presunta infinitud de lo que está vacío de esperanza. Todo ello se disipa con aquel vuelco *único* en que la alegórica inmersión se ve forzada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada a sí misma por entero, se reencuentra ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino seriamente bajo el cielo. Esta es la esencia verdadera de la inmersión del melancólico, el hecho de que sus últimos objetos, en los cuales cree asegurarse completamente de lo repudiado, se convierten en alegorías, junto con el hecho de que éstas colman y al tiempo niegan justamente aquella nada en que se representan, con lo cual finalmente la intención termina por no seguir perseverando en la fiel contemplación de la osamenta, sino que ya, infielmente, salta de golpe a la resurrección.

«Con llanto esparcimos las semillas sobre los barbechos | y, tristes, nos marchamos[1288]»). Vacía se va así la alegoría. El mal sin más, que ella custodiaba como duradera profundidad, no existe sino en ella, es única y exclusivamente alegoría, significando algo distinto de lo que es. Y por cierto que significa precisamente el no-ser de lo que esto representa. Los vicios absolutos que los tiranos e intrigantes representan son alegorías. Así, no son reales, y aquello por lo que están sólo lo tienen ante el mirar subjetivo de la melancolía; de este modo, son esa mirada que sus propios engendros aniquilan, pues sólo significan su ceguera. La meditación subjetiva que señalan es lo único a lo que deben su existencia. Así, el mal se

traiciona en tanto que fenómeno subjetivo gracias a su alegórica figura. La subjetividad antiartística del Barroco converge en este punto con la esencia teológica de lo subjetivo. La Biblia había introducido el mal bajo el concepto del saber. El convertirse en conocedores de aquello que son «el bien y el mal[1289]» es lo que promete la serpiente. De Dios se dice tras la Creación: «Y vio Dios todo lo que había hecho, y vio que era muy bueno[1290]». El saber del mal no tiene, por tanto, un objeto en absoluto. Éste no está en el mundo; nace sólo del placer de saber, o más bien de juzgar, en el hombre mismo. El saber del bien, en cuanto saber, es secundario. Se deriva de hecho de la praxis. El saber del mal, en cuanto saber, es en cambio primario. Se deriva de la contemplación. A su vez, el saber del bien y el mal es por tanto lo opuesto a cualquier saber sobre las cosas. Relacionado con la profundidad de lo subjetivo, no es en el fondo sino saber del mal. Se trata de 'cháchara' en el profundo sentido en el que Kierkegaard entiende esta palabra. En cuanto triunfo de la subjetividad y alba de un régimen de arbitrariedad sobre las cosas, resulta ser origen de la consideración alegórica de dicho saber. En la misma caída en el pecado, la unidad de la culpa y el significar emerge así en tanto que abstracción ante el árbol del 'conocimiento'. Si lo alegórico vive en abstracciones, entonces, en cuanto abstracción, en cuanto que es una facultad del espíritu mismo del lenguaje, lo alegórico tiene su morada en la caída misma en el pecado. Pues el bien y el mal son innombrables, en cuanto que se hallan privados de nombre, fuera de aquel lenguaje de los nombres en el que el hombre paradisíaco denominaba las cosas, y que él abandona finalmente en el abismo de la interrogación. Para las lenguas, el nombre es sólo un suelo en el que los elementos concretos arraigan. Pero los elementos abstractos del lenguaje arraigan justamente en la palabra que juzga, arraigan por lo tanto en el juicio. Por ello, mientras que ante el tribunal terreno la subjetividad vacilante del juicio se ancla a la realidad con el castigo, la apariencia del mal ve por su parte plenamente reconocidos sus derechos en presencia del celeste tribunal. Por cuanto allí la subjetividad confesa alcanza finalmente su triunfo sobre cualquier engañosa objetividad del derecho, y se incorpora a la divina omnipotencia en cuanto «obra de la suprema sabiduría y del primer amor[1291]», en cuanto infierno. Ella no es apariencia, mas tampoco

es ser saturado, sino real reflejo sobre el bien de la vacía subjetividad. Así, en el mal sin más, la subjetividad capta aquello real suyo, viéndolo en Dios como reflejo de sí misma. En la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva se encuentra, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo. Así, también en Bamberg las columnas de una galería barroca se hallan dispuestas en la realidad del mismo modo en que, vistas desde abajo, se presentarían en una construcción regular. Y así es también como el ardiente éxtasis, sin que se pierda una sola chispa suya, se salva y seculariza en lo que es sobrio, tal como conviene: Santa Teresa ve, alucinada, que la Virgen deposita rosas en su cama y lo comunica al confesor. «Yo no veo ninguna», dice éste. «Es que es a mí a quien la Virgen las ha traído», le contesta la santa. En este sentido, la subjetividad confesa y dada en espectáculo se convierte en garante formal del milagro, porque proclama la acción divina misma. Y «no hay ningún giro que el estilo barroco no haya concluido a través de un milagro[1292]». «Es la idea aristotélica del *θαυμαστόν*[1293], la expresión artística del milagro (los *σημεία*[1294] bíblicos), la que a partir de la Contrarreforma, y en especial a partir del Concilio de Trento…», domina la arquitectura y la escultura. «Es la impresión de fuerzas sobrenaturales la que en las regiones superiores debe precisamente provocarse en lo que destaca poderoso como sostenido por sí mismo, traducida y acentuada por los ángeles peligrosamente suspendidos de las decoraciones escultóricas… Sólo por reforzar esta impresión, en la otra parte —en las regiones inferiores— la realidad de estas mismas leyes queda conservada una vez más exageradamente en la memoria. ¿A qué vienen si no las constantes alusiones a la potencia de las fuerzas sustentantes y sustentadas, pedestales enormes, dobles y triples columnas y pilastras salientes, refuerzos y garantías de cohesión, para sostener un balcón tan sólo? ¿Qué es lo que delatan sino hacer que mediante las dificultades de sustentación resalte desde abajo el milagro de la suspensión desde lo alto? Con ello se presupone como posible eso que se llama la *ponderación nrysteriosa*, la intervención de Dios en la obra de arte[1295]». La subjetividad, que como un ángel se precipita en las profundidades, es recuperada en alegorías y fijada en el cielo, es fijada a Dios, a través del recurso a la ‘ponderación misteriosa’. Sólo que, con el

banal repertorio de teatro, que despliegan el *Reyen*, el entremés y la pantomima, no se puede poner en pie ni tan siquiera la transfigurada apoteosis que Calderón enseña a conocer. La cual se constituye de modo necesario a partir de una significativa constelación del todo sobre el que no hace sino más hincapié, por más que menos duraderamente. La patente insuficiencia del *Trauerspiel* alemán la constituye sin duda la carencia que afecta al desarrollo de la intriga, la cual difícilmente, ni de lejos, está nunca a la altura que alcanza el español. Solamente la intriga habría sido capaz de conducir la organización de la escena hacia esa alegórica totalidad con la que en la imagen de la apoteosis surge algo de índole distinta a las imágenes que encarnan el decurso, dando al luto su comienzo y su final. El poderoso esbozo de esta forma ha de ser pensado hasta su fin, y sólo bajo esta condición puede tratarse la idea del *Trauerspiel* alemán. Como en las ruinas de los grandes edificios la idea que corresponde a su proyecto habla de manera más impresionante que en otros menores aunque todavía bien conservados, el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación. En el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma.



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

Notas

[1] Las notas al pie de la presente edición de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* son del propio Benjamin, salvo que se indique lo contrario. [Nota del editor español.] **<<**

[2] Las investigaciones de historia de los problemas pueden concernir también a disciplinas no filosóficas. Por eso, para evitar cualquier equívoco, habría que acuñar la expresión ‘historia filosófica de los problemas’, y la anteriormente mencionada no debería ser nunca más que una abreviación de ésta. <<

[3] Puesto que el romanticismo tardío no conoce ningún concepto de crítica de arte unitario y teóricamente circunscrito, en este contexto, en el que siempre se trata únicamente o en primera línea del romanticismo temprano, el calificativo de romántico' puede utilizarse sin peligro de equivocación. Algo análogo vale para el empleo de las palabras ‘romanticismo’ y ‘románticos’ en este trabajo. <<

[4] Este punto de vista podría ser rastreado en el mesianismo romántico. «El revolucionario deseo de realizar el reino de Dios es el punto elástico de la cultura progresiva y del comienzo de la historia moderna. Lo que no está en ninguna relación en absoluto con el reino de Dios es en ella sólo bagatela» (*Athenäum*, 222). [La clave de las siglas y abreviaturas empleadas en las notas se encuentra en el listado de los «Escritos citados», pp. 119 ss.] «En cuanto a la religión, mi querido amigo, para nosotros no es en modo alguno cosa de broma, sino de la más amarga seriedad, que es hora de fundar una. Este es el fin de todos los fines y el punto central. Sí, ya veo despuntar el grandioso alumbramiento de la nueva era; modestamente, lo mismo que el cristianismo antiguo, del que no se sospechaba que pronto engulliría al Imperio Romano, así también esa gran catástrofe devorará en sus más amplios círculos a la Revolución Francesa, cuyo valor más sólido quizá sólo consista en haberla incitado» (*Briefe*, 421; véase también *Ideen* de Schlegel, pp. 50, 56, 92, *Briefwechsel* de Novalis, pp. 82 ss., así como muchos otros pasajes en ambos). —«Se desestima el pensamiento de un ideal de la perfecta humanidad que se realiza en la infinitud, se exige más bien el ‘Reino de Dios’ ahora mismo en la Tierra… Perfección en todo punto del ser-ahí, ideal realizado en cada etapa de la vida, de esta exigencia categórica procede la nueva religión de Schlegel» (Pingoud, pp. 52 s.). <<

[5] Conforme con lo más arriba indicado, en lo que sigue, cuando del contexto no resulte inmediatamente otra cosa, por el mero término ‘crítica’ también se entiende la crítica de obras de arte. <<

[6] En lo que sigue, por el simple apellido se entiende siempre Friedrich Schlegel. <<

[7] «Tus cuadernos actúan como duendes en mi interior» (*Briefivechsel*, p. 37). <<

[8] En su importante obra póstuma *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*, Elkuß ha demostrado con consideraciones de principio lo importantes que para la investigación de la imagen de conjunto del romanticismo son la época tardía de Friedrich Schlegel y las teorías de los tardorrománticos: «… mientras, como hasta ahora, uno se preocupe esencialmente del período temprano de estos espíritus y globalmente apenas se pregunte qué pensamientos salvaron en su período positivo… sin duda no hay ninguna posibilidad de comprender y valorar sus logros históricos» (Elkuß, p. 75). Pero Elkuß parece escéptico frente al intento, en cualquier caso aventurado y con frecuencia sin éxito, de determinar también exactamente y como positivos los resultados de las ideas románticas juveniles. Que esto, aun cuando no sin remitir a su época tardía, sea no obstante posible es lo que este trabajo espera probar en el ámbito que le concierne. <<

[9] *Lucinde*, p. 85. <<

[10] *Jugendschriften*, II, p. 426. <<

[11] Para el empleo del término estilo en relación con los románticos, cfr. Elkuß, p. 45. <<

[12] *Athenäum*, p. 418. <<

[13] Ludwig Tieck (1773-1853): escritor alemán. Epígono en sus inicios del *Sturm und Drang*, acabó abriendo la vía a la novela y al arte realistas. Destaca por sus cuentos populares con grandes dosis de fantasía e ingenio (La *montaña de runas*). Su novela más importante es la aquí citada por Benjamin, *Las andanzas de Franz Sternbald*, donde las andanzas por el pasado alemán simbolizan el recuerdo sentimental del paraíso perdido. [N. del T.] <<

[14] *Schriften*, p. 11. <<

[15] *Vorlesungen*, p. 23. <<

[16] En referencia a Fichte y Friedrich Schlegel, dice Haym: «¿quién querría, en este tiempo rico en ideas, definir pedantemente las líneas de filiación de los pensamientos singulares y el derecho de propiedad de los espíritus?» (p. 264). En este contexto, no se trata de una definición más aproximada de las líneas de filiación, por lo demás muy evidentes, sino de la demostración de las diferencias, relevantes pero poco observadas, entre ambas esferas de pensamiento. <<

[17] Cfr. Fichte, pp. 70 s. <<

[18] Fichte, pp. 71 s. <<

[19] Fichte, p. 67. <<

[20] Fichte, p. 528. <<

[21] Fichte, p. 217. <<

[22] Windelband II, p. 223. <<

[23] Windelband II, p. 224. <<

[24] *Vorlesungen*, p. 109. <<

[25] Cfr. Fichte, p. 216. <<

[26] Fichte, p. 218. <<

[27] Fichte, p. 526. <<

[28] Fichte, p. 527. <<

[29] *Ibid.* <<

[30] *Véase supra*, pp. 27 s. <<

[31] *Untreue der Weisheit*, p. 309. <<

[32] Véase *supra*, pp. 23 s. <<

[33] *Jugendschriften*, II, p. 176. <<

[34] *Vorlesungen*, p. 6. <<

[35] *Ibid.* <<

[36] Fichte, p. 67. <<

[37] «Aquí (en la filosofía) surge esa reflexión viva que luego se extiende por sí misma con esmerado cuidado hasta un *universo* espiritual infinitamente conformado: el núcleo y el germen de una organización que todo lo abarca» (*Schriften*, p. 58). <<

[38] *Athenäum*, 339. <<

[39] Fichte, pp. 99 s. <<

[40] «Sí mismo presupone… al concepto de yo; y todo lo que a este respecto se piensa de la absolutidad está tomado en préstamo de este concepto» (Fichte, p. 503, nota). <<

[41] Así en la proposición ‘yo soy yo’. <<

[42] Fichte, p. 69. <<

[43] Cfr. Kürschner, p. 315. <<

[44] *Vorlesungen*, II. <<

[45] *Ibid.* <<

[46] Es decir, Fichte. <<

[47] Que Schlegel debía de ver en la posición. <<

[48] *Vorlesungen*, 26. <<

[49] *Vorlesungen*, 13. <<

[50] También para él el conocimiento inmediato se encuentra únicamente en la intuición. Ya se ha indicado antes: puesto que el yo absoluto es inmediatamente consciente de sí, al modo en que se manifiesta Fichte lo llama intuición, y puesto que es consciente de sí en la reflexión, a esta intuición se la llama intelectual. El motivo inductor de este curso de pensamiento reside en la reflexión; ésta es la verdadera razón de la inmediatez del conocimiento, y sólo ulteriormente —en asimilación al empleo kantiano del lenguaje— se la califica de intuición. De hecho, y esto ya ha sido igualmente señalado, en el *Concepto de la doctrina de la ciencia* de 1794 Fichte todavía no había llamado intuitivo al conocimiento inmediato. Así pues, la intuición intelectual fichteana no tiene ninguna relación con la kantiana. Con este nombre «Kant había designado el supremo concepto límite de su metafísica del saber: la suposición de un espíritu creador que al mismo tiempo que las formas de su pensar engendra también el contenido de éstas, los *noúmeno*, las cosas en sí. Este significado del concepto se hizo para Fichte, junto con el de cosa en sí, carente de objeto y obsoleto. Por intuición intelectual él entendía más bien y solamente la función del intelecto intuitiva de sí misma y de sus actividades» (Windelband II, p. 230). — Si se quiere comparar el concepto schlegeliano de sentido en cuanto célula originaria de la que surge la reflexión con los conceptos de intuición intelectual de Kant y Fichte, puede hacerse, presuponiendo una interpretación más precisa, con palabras de Pulver: «Si para Fichte la intuición intelectual es el órgano del pensar trascendental, Friedrich hace… que el instrumento de su aprehensión del mundo oscile entre la determinación de la intuición intelectual en Kant y en Fichte» (Pulver, p. 2). Sin embargo, esta vía intermedia es por tanto, como según sus palabras cree Pulver concluir, algo indeterminado: del *intellectus archetypus* de Kant el sentido tiene la facultad creadora; de la intuición intelectual de Fichte tiene el movimiento reflexivo. <<

[51] Fichte, p. 533. <<

[52] *Vorlesungen*, p. 43. <<

[53] *Vorlesungen*, p. 19. <<

[54] *Vorlesungen*, p. 38. <<

[55] Friedrich Schleiermacher (1768-1834): teólogo protestante alemán. Bajo la influencia del pensamiento de Spinoza y de Fichte, expone una mística supranaturalista que hace del sentimiento de nuestra dependencia respecto al infinito el elemento esencial del sentimiento religioso. Obras suyas traducidas al español son: *Discurso sobre la religión* (1799; Tecnos) y *Monólogos* (1800; Anthropos). [N. del T.] <<

[56] *Leben Schleiermachers, Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers*, p. 118. <<

[57] *Briefivechsel*, pp. 38 s. <<

[58] *Schriften*, p. 570. Para observaciones opuestas de Novalis, véase Simon: *Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis*, pp. 14 s. Dada la incompletud de los pensamientos de Novalis y como consecuencia del estado excepcional del legado, en el cual se halla conservado casi todo lo que pudiera habérsele pasado por la cabeza, a muchas de sus afirmaciones se les pueden encontrar otras opuestas. Se da, pues, en este punto una coyuntura de la historia de los problemas en la que Novalis puede y debe ser citado en el sentido mencionado. **<<**

[59] *Schriften*, edición de Minor, III, p. 332. <<

[60] Esta es, podría añadirse, un producto de la reflexión. <<

[61] *Vorlesungen*, p. 21 (nota). <<

[62] *Vorlesungen*, p. 23. <<

[63] *Vorlesungen*, p. 6. <<

[64] El doble sentido de la denominación no comporta en este caso ninguna confusión. Pues, por una parte, la reflexión misma es un medio —merced a su constante conexión— y, por otra, el medio en cuestión es tal que la reflexión se mueve en él —pues ésta, en cuanto lo absoluto, se mueve en sí misma—. <<

[65] Es decir, en la reflexión. <<

[66] *Vorlesungen*, p. 35. <<

[67] Es decir, la disminución de los grados de reflexión. <<

[68] *Vorlesungen*, p. 35. <<

[69] *Schriften*, pp. 304 s. <<

[70] *Vorlesungen*, pp. 37 s. <<

[71] *Schriften*, p. 65. <<

[72] *Schriften*, p. 58. <<

[73] *Schriften* de Novalis, edición de Minor, II, p. 309. <<

[74] *Schriften*, p. 26. <<

[75] En razón de su participación en el yo trascendental. <<

[76] Fichte, pp. 458 s. <<

[77] Wilhelm Windelband (1848-1915): filósofo alemán. Interpretó el criticismo kantiano en un sentido axiológico y dio a la filosofía la tarea de elucidar los valores absolutos, lógicos, morales y estéticos en cuanto ‘consciencia normal’ —o consciencia de las normas— afirmada a título de postulado. [N. del T.] **<<**

[78] Windelband II, pp. 221 s. <<

[79] En las tardías *Vorlesungen* su pensamiento se difumina. Por cierto que allí ni siquiera parte de un ser, pero tampoco de un acto de pensamiento, sino del puro querer o del amor (*Vorlesungen*, pp. 64 s.). <<

[80] *Jugendschriften*, II, p. 359. <<

[81] *Briefe*, p. 111. <<

[82] Esto es, «el implicado en las fórmulas románticas». <<

[83] Elkuß, p. 31. <<

[84] En el fundamento objetivo del problema. <<

[85] Elkuß, p. 74. <<

[86] Elkuß, p. 75. <<

[87] Elkuß, p. 33. <<

[88] *Athenäum*, p. 97. <<

[89] *Athenäum*, p. 91. <<

[90] *Vorlesungen*, pp. 405 ss. <<

[91] *Vorlesungen*, p. 421. <<

[92] *Vorlesungen*, p. 407. <<

[93] Kircher, p. 147. <<

[94] Pingoud, p. 44. <<

[95] Es muy interesante ir siguiendo cómo se va preparando paulatinamente el paso de la determinación del medio de la reflexión como arte a aquella como yo absoluto. Dicho paso se consuma sobre la idea de humanidad (*Ideen*, pp. 45, 98). Pero también este concepto es pensado como medio. (Cfr. asimismo la teoría del mediador, *Athenäum*, p. 234. *Schriften* de Novalis, pp. 18 s., y otros lugares). <<

[96] Pingoud, pp. 32 s. <<

[97] Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819): filósofo alemán. Representante del fideísmo, opuso un sentimentalismo religioso a los sistemas racionalistas (especialmente al panteísmo de Spinoza, del que acusaba a Lessing, y de Kant). [N. del T.] <<

[98] *Vorlesungen*, p. 419. <<

[99] *Athenäum*, p. 346. <<

[100] *Jugendschriften*, II, p. 387. <<

[101] *Vorlesungen*, pp. 416 s. <<

[102] *Athenäum*, p. 242. <<

[103] *Vorlesungen*, p. 405. <<

[104] *Vorlesungen*, p. 408. <<

[105] *Vorlesungen*, p. 57. <<

[106] *Schriften*, p. 54. <<

[107] *Aus Schleiermachers Leben*, III, p. 71. <<

[108] *Vorlesungen*, p. 5.º. <<

[109] *Vorlesungen*, p. 51. <<

[110] *Athenäum*, p. 53. <<

[111] Es decir: etimológico; en mística alusión a *γράμμα*, letra. Cfr. Schlegel: «La letra es la auténtica varita mágica» (Novalis: *Briefivechsel*, p. 90). **<<**

[112] *Athenäum*, p. 414. <<

[113] *Schriften*, p. 18. <<

[114] *Schriften*, p. 10. <<

[115] *Athenäum*, *p*. 220, *passim*. <<

[116] *Lyceum*, p. 56. <<

[117] *Athenäum*, p. 366. <<

[118] *Lyceum*, p. 9. <<

[119] *Lyceum*, p. 126. <<

[120] *Schriften*, p. 9. <<

[121] *Ideen*, p. 26. <<

[122] *Jugendschrifien*, II, p. 387. <<

[123] *Lyceum*, p. 104. <<

[124] Elkuß, p. 44. <<

[125] *Ibid*. <<

[126] Elkuß, p. 40. <<

[127] *Briefiuechsel*, p. 17. <<

[128] *Schriften*, p. 428, y también crítica ‘superior’ (*Athenäum*, p. 121) o ‘absoluta’. <<

[129] Es decir, consciente, reflexiva. <<

[130] *Vorlesungen*, p. 23. <<

[131] *Vorlesungen*, p. 421. <<

[132] Fichte, p. 67. <<

[133] *Aus Schleiermachers Leben*, III, p. 71. <<

[134] *Briefe*, p. 344. <<

[135] Cfr. además *Athenäum*, pp. 22 y 206. **<<**

[136] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): arqueólogo e historiador del arte alemán. Promovió un análisis metódico de la evolución del arte basado en la idea estética de que, ligado a una filosofía, a una concepción del mundo y del hombre, el arte aspira a una Belleza universal e inmutable, a un ideal de equilibrio, mesura y serenidad a través del cual se expresa no el individuo sino un tipo. Tal ideal lo encarnaba para él el arte grecorromano. Su influjo fue especialmente decisivo sobre la entonces naciente corriente neoclasicista que en literatura y arte se oponía al rococó dominante en su tiempo. [N. del T.] <<

[137] Súplase el arte. <<

[138] *Jugendschriften*, I, p. 90. <<

[139] *Schriften*, p. 579. <<

[140] Es decir, a sí mismo. <<

[141] *Schriften*, p. 285. <<

[142] *Schriften*, p. 293. <<

[143] *Schriften*, p. 285. <<

[144] *Schriften*, edición de Minor, III, p. 166. <<

[145] *Schriften*, p. 285. <<

[146] *Schriften*, p. 355. <<

[147] *Schriften*, p. 190. <<

[148] En realidad, en el conocimiento no puede sino tratarse de una intensificación, una potenciación, de la reflexión; un movimiento retrógrado parece impensable a pesar de las explicaciones falsamente esquematizadoras de Schlegel y Novalis a este respecto, tanto en el esquema de pensamiento de la reflexión como en el conocimiento a través de la reflexión. Ni siquiera en el caso singular lo afirmaron nunca. Pues la reflexión puede intensificarse, pero nunca volver a disminuir; la disminución no produce ni una síntesis ni un análisis. Únicamente es pensable una interrupción, jamás una disminución en las intensificaciones de la reflexión. Todas las relaciones de los centros de reflexión entre sí, por no hablar de aquéllas con lo absoluto, sólo pueden estribar por tanto en intensificaciones de la reflexión. Esta objeción parece al menos sugerida por la experiencia interna, que en cualquier caso es difícil de clarificar con precisión. A propósito de esta aislada observación crítica, hay que decir que en este trabajo la teoría del medio de la reflexión no se lleva más allá de lo que la elaboraron los románticos, ya que con esto basta para la exposición sistemática de su concepto de crítica de arte. Para un interés lógico puramente crítico sería deseable una elaboración de esta teoría más allá de los límites en que los románticos la dejaron en la oscuridad; pero es de temer que tal elaboración tampoco llevaría de hecho más que a la oscuridad. La teoría, que fue postulada en aras de un estricto interés metafísico, algunas de cuyas tesis alcanzaron peculiar fecundidad en la teoría del arte, lleva en su totalidad a contradicciones puramente lógicas, insolubles; ante todo al problema de la reflexión originaria <<

[149] *Schriften*, p. 563. <<

[150] Fichte, p. 454. <<

[151] Esta intuición está próxima a Goethe. Ciertamente, la última intención de su consideración de la naturaleza no se solapa completamente con la teoría romántica en cuestión, respecto de la cual se mantuvo alejado; sin embargo, desde otra perspectiva se encuentra en él un concepto de la empiria que sí se acerca mucho al concepto romántico de la observación. «Existe una delicada empiria que se hace íntimamente idéntica con el objeto, y así se convierte en teoría auténtica. Pero esta intensificación de la capacidad espiritual pertenece a una época de alta cultura» (*WA*, sec. II, vol. II, pp. 128 s.). Esta empiria aprehende lo esencial en el objeto mismo, por lo cual dice Goethe: «Lo supremo sería: concebir que todo lo fáctico ya es teoría. El azul del cielo nos revela la ley fundamental del cromatismo. Nada se busque detrás de los fenómenos; ellos mismos son ya la doctrina» (Wv4, sec. II, vol. II, p. 131). También para los románticos el fenómeno, en virtud de su autoconocimiento, es ya la doctrina. <<

[152] *Schriften*, p. 500. <<

[153] *Schriften*, p. 447. <<

[154] *Schriften*, p. 355. <<

[155] *Schriften*, p. 453. <<

[156] *Vorlesungen*, p. 63. <<

[157] El poeta y su objeto aquí han de ser pensados como polos de la reflexión. <<

[158] *Athenäum*, p. 433. <<

[159] *Schriften,* edición de Minor, III, p. 14. <<

[160] *Schriften*, p. 496. <<

[161] *Schriften*, p. 478. <<

[162] *Schriften*, p. 277. <<

[163] *Schriften*, p. 490. [«Resulta mucho más cómodo ser hecho que hacerse a sí mismo»]. <<

[164] *Schriften*, pp. 278 s. <<

[165] *Schriften*, p. 331. <<

[166] *Schriften*, p. 440. <<

[167] *Athenäum*, p. 403. <<

[168] *Athenäum*, p. 427. <<

[169] *Jugendschriften*, II, p. 423. <<

[170] *Schriften*, p. 441. <<

[171] *Jugendschriften*, II, p. 172. <<

[172] *Schriften*, p. 460. <<

[173] *Schriften*, p. 318. <<

[174] *Aus Schleiermachers Leben*, III, p. 75. <<

[175] Caroline, I, p. 257. *Aus Schleiermachers Leben*, III, p. 138. <<

[176] *Schriften*, p. 499. <<

[177] *Schriften*, p. 304. <<

[178] *Schriften*, p. 34. <<

[179] Un epíteto que probablemente debe designar su dignidad, y no su objeto. <<

[180] *Athenäum*, p. 44. <<

[181] *Jugendschrifien*, II, p. 169. <<

[182] Esto es, como despliegue de la reflexión inmanente a la obra de arte. <<

[183] *Lyceum*, p. 117. <<

[184] *Jugendschrifien*, II, p. 177. Esta crítica poética, que según la recensión del *Meister* debe ser cosa únicamente de «poetas y artistas», es mayoritariamente la propia de Schlegel, la clase de crítica más apreciada por él. Con su delimitación frente a la caracterización, como la que está contenida en el citado pasaje, se ha de comparar la siguiente recensión del *Woldemar*: «Sólo una filosofía que, a partir de un necesario nivel de formación del espíritu filosófico, alcanzara totalmente o casi totalmente un nivel supremo podría ser sistematizada y, mediante la poda de excrecencias y la colmación de lagunas, dotada de mayor coherencia consigo y de fidelidad a su propio sentido. Por el contrario, una filosofía… cuyos fundamento, meta, leyes y totalidad no sean ellos mismos filosóficos sino personales, sólo puede ser caracterizada» (*Jugendschrifien*, II, pp. 89 s.). Por un lado, por tanto, la caracterización es adecuada para la obra mediocre, y, por otro, según la recensión del *Meister*, es la conducta del crítico no poético en general. — Con razón reconoce Haym (p. 227). en ese sistematizar y completar, una crítica, tal y como ésta, en opinión de Schlegel, se constituye incluso frente al arte poético como crítica poética en el sentido definido más arriba. El título *Caraderizaciones y críticas* que dieron los hermanos Schlegel a la colección de sus recensiones contrapone por tanto recíprocamente la crítica no poética y la poética. La primera, esto es, la caracterización, no tiene nada que ver con lo esencial en el concepto schlegeliano de crítica de arte. <<

[185] *Schriften*, pp. 104 s. Cfr. *supra*, 1.ª parte, cap. 4: En el conocimiento el objeto es intensificado, completado, de modo que tan sólo puede ser conocido si es incompleto. Esta intuición conecta con el problema del aprendizaje, de la *άνάμυησίς*, del saber aún no consciente y sus místicas tentativas de solución, de acuerdo con las cuales el objeto en cuestión es incompleto y también ciertamente interiormente dado. <<

[186] *Schriflen*, p. 30. <<

[187] *Schriflen*, pp. 16 s. <<

[188] Enders, p. I. <<

[189] Karl Philipp Moritz (1757-1793): escritor alemán. Su mezcla de racionalismo ilustrado, pietismo y prerromanticismo tuvo gran influencia sobre su amigo Goethe. [N. del T.] <<

[190] *Jugendschriften*, II, p. 171. <<

[191] *Schriften*, p. 13. <<

[192] *Schriften*, p. 80. <<

[193] Cfr. «Rede über die Mythologie», en *Jugendschriften*, II, p. 357. <<

[194] Con referencia a los momentos formales, metódicos, Haym (p. 481) pudo decir por consiguiente de la filosofía schlegeliana de la religión en torno a 1800: «Bien mirado, consistía simplemente en el hecho de que trasplantó a la religión sus categorías predilectas de la poesía, configuradas en el ámbito de la estética». No obstante, no queda con ello suficientemente caracterizada toda la tendencia de esta filosofía de la religión. <<

[195] *Jugendschriften*, II, p. 427. <<

[196] Es decir, reflexiva. <<

[197] Enders, p. 357. <<

[198] *Schriften*, p. 39 <<

[199] *Jugendschriften*, II, p. 366. <<

[200] *Ibid.* <<

[201] Kürschner, p. 389. <<

[202] *Athenäum*, p. 297. <<

[203] *Schriften*, edición de Minor, II, p. 231. — En esta frase el término ‘ideal’ se solapa por completo con el concepto que en lo que sigue (véase *infra*, pp. 109 s.) se introducirá como ‘idea’. <<

[204] *Jugendschriften*, II, p. 384. <<

[205] *Lyceum*, p. 123. <<

[206] Esto es, determinada. <<

[207] *Athenäum*, p. 253. <<

[208] *Jugendschriften*, II, p. 423. <<

[209] Tal cosa no se da, evidentemente, en el ámbito de la ciencia, pero sí en el del arte. <<

[210] *Schriften*, pp. 379 s. <<

[211] *Athenäum*, p. 404. En su contexto, el fragmento presenta una mescolanza místico-terminológica del concepto estético de crítica con el filológico. <<

[212] *Jugendschriften* II, pp. 424 s. <<

[213] Esta determinación la llevaron a cabo, entre otros: para Dante, la traducción por A. W. Schlegel de la *Divina Comedia* y de la *Vida nueva*, junto con su trabajo sobre este poeta; para Boccaccio, la *Noticia de la obra poética de Giovanni Boccaccio*; para Shakespeare y Calderón (junto a la traducción de Calderón por Gries), las traducciones de A. W. Schlegel; para Cervantes (junto a la de Soltau), la de Tieck, planeada a iniciativa de los Schlegel y por ellos celebrada; y para Goethe, en particular la recensión de Friedrich Schlegel del *Wilhelm Meister* y la reseña de su hermano de *Hermann y Dorothea*. **<<**

[214] *Athenäum*, p.116. <<

[215] *Athenäum*, p. 67. <<

[216] Enders, p. 358. <<

[217] En esta noción tiene su parte una modernización totalmente falsa de las doctrinas románticas ampliamente extendida, aunque sea raro que se exprese de modo tan estridente como en la siguiente afirmación: «la libertad estética constituye la esencia del hombre y en sus obras debe por tanto aparecer absolutamente en primer plano —Schlegel llama a esto lo romántico—; la obra misma sólo cobra su valor como espejo de la personalidad, la cual crea y destruye en eterno juego» (Lerch, p. 13). <<

[218] *Jugendschrijten*, I, p. l8. <<

[219] Pulver, p. 8. <<

[220] «Sí, que también la obra que tanto costó te resulte preciada; / pero si tanto la amas, dale tú mismo la muerte / fijando la mirada en la obra que ningún mortal acaba bien: / pues de la muerte del individuo florece la figura del *todo*». *Jugendschriften*, II, p. 431. <<

[221] *Jugendschriften*, II, p. 169. <<

[222] *Lyceum*, p. 42. <<

[223] El carácter reflexivo de la ironía es particularmente claro en los dramas de Tieck. Como es bien sabido, en todas sus comedias literarias intervienen el espectador, el autor y el personal que trabaja en el teatro. En cierto pasaje Pulver apunta una cuádruple reflexión: el «ánimo del que goza» define el primer reflejo, el segundo el «espectador sobre la escena»; entonces «comienza el actor a reflexionar sobre sí mismo en su calidad de mimo» y, finalmente, «se sumerge en la autocontemplación irónica» (Pulver, p. 21). <<

[224] *Jugendschriften*, II, p. 177. <<

[225] Johann Paul Friedrich Richter, pseud. Jean Paul (1763-1825): novelista alemán. Sus novelas combinan el idealismo de Fichte con el sentimentalismo romántico del *Sturm und Drang*. Fue muy popular y admirado en vida, entre otras cosas por sus cálidos retratos de la vida sencilla, y por su humor. [N. del T.] **<<**

[226] *Jugendschriften*, II, p. 431. <<

[227] *Lyceum*, p. 62. <<

[228] *Athenäum*, p. 121. <<

[229] *Athenäum*, p. 415. <<

[230] *Athenäum*, p. 242. <<

[231] *Schriften*, p. 505. <<

[232] *Schriften*, pp. 84 s. <<

[233] *Schriften*, p. 139. <<

[234] *Athenäum*, pp. 116 y otras. <<

[235] Esto es, la filosofía del arte. <<

[236] *Ideen*, p. 95. <<

[237] *Jugendschriften*, II, p. 358. <<

[238] *Ideen*, p. 95. <<

[239] *Jugendschriften*, II, p. 424; véase también *Jugendschrifien*, II, p. 427. <<

[240] Sigue siendo muy notable el hecho de que se dé un caso con la palabra ‘obra’ en el que el uso lingüístico designa una unidad ‘invisible’ que es análoga a la unidad del arte a la que se refiere Schlegel, a saber, el conjunto de las creaciones de un maestro, especialmente de un artista plástico. <<

[241] *Athenäum*, p. 116. <<

[242] Sin embargo, no ciertamente irreflexionable. Se trata de una alusión contra Fichte. <<

[243] *Schriften*, p. 159. <<

[244] Huch, p. 112. <<

[245] *Athenäum*, p. 256. <<

[246] *Jugendschriften*, II, p. 358. <<

[247] Esto, que se sigue del mesianismo romántico, no puede ser sustanciado aquí. <<

[248] *Lucinde*, p. 28. <<

[249] *Athenäum*, p. 305. <<

[250] *Schriften*, p. 8. <<

[251] *Schriften*, p. 27. <<

[252] *Schriften*, p. 61. <<

[253] *Schriften*, p. 82. <<

[254] Tal vez quepa ver en este fragmento una confrontación, primeriza y por esta razón no concordante con el uso lingüístico posterior, con el término poesía trascendental'; en otro caso habría que suponer una equivocación consciente, lúdica. <<

[255] *Athenäum*, p. 238. Enders (p. 376) no entiende correctamente la conclusión del fragmento cuando supone que «poesía de la poesía… no sería en el fondo nada distinto de una intensificación y un sinónimo de la poesía romántica frente a la no romántica». Pasa por alto que la expresión «poesía de la poesía» está conformada según el esquema de la reflexión (pensar del pensar) y se ha de entender en consecuencia. También la identifica (p. 377) falsamente con la expresión ‘poesía poética’ en base al fragmento 247 del *Athenäum*, donde sólo ésta es predicada. <<

[256] Cfr. las invectivas contra el uso diferente, filosófico-históricamente no orientado, de la palabra ‘ideal’ por parte de Schiller. <<

[257] De ahí que para el Schlegel del período del *Athenäum* la obra de arte de tipo griego (real, ingenuo) sólo sea pensable con intención irónica, bajo la suspensión provisional de su disolución. Para Schlegel lo ingenuo sólo vale como una reflexión por así decir de dimensiones sobrehumanas. Schlegel ensalza el «instinto a la ironía» (*Athenäum*, p. 305) y además afirma: «La gran abstracción práctica (sinónima de la reflexión) hace que los antiguos, entre los que era instinto, sean antiguos propiamente hablando» (*Athenäum*, p. I2l). En este sentido concibe lo ingenuo en Homero, Shakespeare y Goethe. (Véase *Historia de la poesía de los griegos y los romanos*, así como *Athenäum*, pp. 51 y 305). <<

[258] *Jugendscriften*, II, p. 428. <<

[259] *Briefe*, p. 427. <<

[260] Schlegel declina manifiestamente distinguir el misticismo, en cuanto algo inauténtico, de la mística. <<

[261] *Kürschner*, p. 305. <<

[262] *Jugendschriften*, II, p. 426. <<

[263] *Jugendschriften*, II, p. 427. <<

[264] Margolin, p. 27. <<

[265] Como tal por tanto la forma de exposición no necesita en absoluto ser profana: por su plena pureza puede participar de la forma absoluta o simbólica o, al final, convertirse en ella. <<

[266] *Jugendschriften*, II, p. 177. <<

[267] *Ibid*. <<

[268] Alusión al *Wilhelm Meister*. <<

[269] *Schriften*, edición de Minor, III, p. 17. **<<**

[270] *Schriften*, edición de Minor, II, pp. 307 s. <<

[271] *Jugendschriften*, II, p. 173. <<

[272] *Jugendschriften*, II, p. 179. <<

[273] ‘Novelesco’: *romangemaß*; ‘romántico’: *romantisch*. [N. del T.] **<<**

[274] Rudolf Haym (1821-1901): filósofo alemán. Su obra es de carácter biográfico y crítico, con especial atención a la filosofía y la literatura alemanas modernas. [N. del T.] <<

[275] Haym, p. 251. Aunque completa, la explicación de Haym según la cual Schlegel, siempre «preparado para nuevas construcciones y nuevas fórmulas», extrae esa doctrina del *Wilhelm Meister*, no aborda aquello que Schlegel quería acentuar con dicha doctrina de manera objetivamente decisiva. Como aún debe aclararse en mayor grado, esta valoración ha de entenderse inmanentemente a partir de su universo intelectual. De igual modo, también el mismo Haym (p. 802) alude ocasionalmente a esta conexión entre reflexión, poesía trascendental y teoría de la novela cuando habla de la schlegeliana «consideración de la poesía moderna bajo el punto de vista de la novela, en relación con los conceptos de autorreflexión infinita, de lo trascendental, extraídos de la filosofía fichteana». **<<**

[276] *Athenäum*, p. 252. <<

[277] *Jugendschriften*, II, p. 171. <<

[278] Véase el contexto en que se halla este pasaje (Raich, pp. 54 ss.). Mientras que, como se ha observado, el estilo de la novela según Novalis no debe ser un mero continuo, sino antes bien un orden articulado (véase *supra*, p. 97)' califica a esta prosa de decorativa —la cual nada tiene en absoluto que ver con el arte, más bien con la retórica— diciendo de ella que es «fluida…, es un río». <<

[279] *Briefwechsel*, pp. 55 s. <<

[280] *Briefwechsel*, p. 57. <<

[281] Esta misma consideración de la prosa muestra el aforismo 92, «Prosa y poesía» en *La gaya ciencia* de Nietzsche. Sólo que allí la mirada no se dirige, como en Novalis, de las formas poéticas a las prosaicas, sino, a la inversa, de éstas a aquéllas. <<

[282] *Schriften*, p. 538. <<

[283] *Schriften*, p. 512. <<

[284] Esta doctrina, que no pertenece a este contexto, comprende dos momentos: en primer lugar la aniquilación del material en la ironía subjetiva, lúdica, y en segundo lugar su elevación y ennoblecimiento en el contenido mitológico. A partir del primer principio se ha de entender la ironía (material) y sin duda también el humor en la novela; a partir del segundo, el arabesco. <<

[285] «¿Dónde te hallas tú, ¡meditativo!, que siempre debes / ir acompañando? ¿Dónde te hallas tú, a veces, luz?». Hölderlin, IV, p. 65. <<

[286] *Briejwechsel*, p. 52. <<

[287] *Ibid.* <<

[288] Consonante en oposición a vocal en cuanto principio retardatario: expresión de la meditación. Cfr.: «Cuando la novela es de naturaleza retardataria, es en verdad poéticamente prosaica, consonante» (*Schriften*, p. 539). <<

[289] *Schriften*, p. 539. <<

[290] Hölderlin, IV, p. 60. <<

[291] Hölderlin, V, p. 175. Aunque en estas palabras Hölderlin se suma absolutamente a las tendencias de Schlegel y Novalis, no vale para él lo que de éstos se ha dicho en el resto del presente trabajo. Lo que en la fundamentación de la filosofía romántica del arte fue por parte de éstos antes que nada una tendencia ciertamente poderosa aunque no elaborada con claridad (y, por consiguiente, cuando se expresó claramente, constituyó tan sólo un punto de vista extremadamente anticipado de su pensamiento), fue el terreno propio de Hölderlin. Hölderlin abarcó y gobernó enteramente ese terreno, mientras para Friedrich Schlegel, e incluso para Novalis, aunque éste veía en ello más claro, seguía siendo una tierra prometida. Aparte de esa idea central de la sobriedad del arte, difícilmente cabe comparar entre sí ambas filosofías de modo inmediato, del mismo modo que tampoco sus autores mantuvieron ninguna relación personal. <<

[292] *Schriften*, edición de Minor, III, p. 195. <<

[293] *Schriften*, p. 206. <<

[294] *Schriften*, p. 69. <<

[295] *Schriften*, p. 49O; cfr. también: «La matemática es ciencia auténtica porque contiene conocimientos hechos… porque genializa metódicamente» (*Schriften*, edición de Minor, II, p. 262). **<<**

[296] *Jugendschriften*, II, p. 170. <<

[297] *Athenäum*, p. 253. <<

[298] *Athenäum*, p. 367. <<

[299] *Lyceum*, p. 37. <<

[300] Cuando en otro pasaje de este fragmento, refiriéndose a la filosofía de la poesía, se habla en sentido positivo de lo bello, la expresión tiene un sentido totalmente distinto, designando el ámbito del valor. <<

[301] *Athenäum*, p. 252. En la última frase no se alude sólo a la incomprensibilidad, sino a la aridez, a la sobriedad de una obra semejante. <<

[302] *Schriften*, p. 565. <<

[303] Stefan George (l868-1933); poeta lírico alemán. Estudió filosofía e historia del arte en las universidades de Darmstadt, Berlín, Munich y París. En París se convirtió en seguidor entusiasta del simbolismo, y en Inglaterra recibió las influencias de los prerrafaelitas. Después de un largo viaje por Europa, George volvió a Alemania y a su alrededor se estableció un círculo de discípulos literarios (el *Georgekreis*), del que él era autocrático guía espiritual. Muchos famosos poetas alemanes fueron miembros de este grupo que propugnaba «el arte por el arte>>; rebeldes frente al realismo de su tiempo y dedicados a renovar la poesía alemana, querían purificar la lengua literaria y devolverle sensualidad sonora y el espíritu del clasicismo griego. Publicó sus obras y las de sus amigos en su propia revista, *Kunstblätter [Hojas para el arte]*, que aparecía sin ninguna regularidad y que continuó hasta 1919. Su obra, muy influida por el poeta francés Mallarmé en su aspecto sensual y en la utilización de un vocabulario elegido con el máximo cuidado, trata de la naturaleza, el arte y la amistad. En 1907 apareció *Der siebente Ring [El séptimo anillo*]. Con la publicación de *Der Stem des Bundes [La estrella de la alianza]* en 1914 su poesía adoptó un carácter profético y apocalíptico. Una edición completa de su poesía —gran parte de la cual había sido originariamente impresa y distribuida de forma privada— se publicó en 18 volúmenes entre 1927 y 1934. Además, tradujo al alemán las obras de Dante, Swinburne, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire. Su obra *Das neue Reich [El nuevo reino]* (1928), inspirada por Hölderlin, evoca la visión de una Alemania nueva, realización de un idealizado mundo clásico. Una visión utilizada por el nazismo, que intentaría hacer de George un profeta de su nuevo Estado; un honor del que él se avergonzaba, por lo que en 1933 se refugió en Suiza, donde murió, [N. del T.] <<

[304] Kircher, p. 45. <<

[305] *Briefivechsel*, p. 101. <<

[306] *Jugendschriften*, II, p. 361. Una de las plasmaciones más notables de esta actitud espiritual es el amor de Friedrich Schlegel a lo didáctico en la poesía como garantía fiable de su sobriedad. Esto aparece ya muy pronto, prueba de lo profundamente que enraizaron en él las tendencias expuestas. «Llamo poesía dialéctica a la poesía ideal, cuya meta es lo interesante filosóficamente… La tendencia de la mayoría de los más acertados y famosos poemas modernos es sin duda filosófica. Es más, la poesía moderna parece haber alcanzado aquí una cierta consumación, una cumbre en su género. La clase didáctica es su orgullo y su ornamento, es su producto más original… engendrado en las ocultas profundidades de su fuerza originaria» (*Jugendschriften*, I, pp. 104 s.). Este realce de la poesía didáctica en un trabajo estudiantil es antecedente directo de la acentuación de la novela en la posterior teoría poética de Schlegel. Junto a esto, incluso más tarde lo didáctico no deja de ocuparlo: «En este género (la poesía esotérica) incluiríamos no sólo… poemas didácticos, cuyo fin sin embargo no puede ser otro que… la superación y mediación, una vez más, de la propiamente hablando antinatural… separación entre poesía y ciencia… sino también… la novela» (Kürschner, p. 308). «Todo poema debe propiamente hablando… ser didáctico en aquel sentido más amplio de la palabra en que designa la tendencia a un sentido profundo, un sentido infinito» (*Jugendschriften*, II, p. 364). Ocho años más tarde, escribe por el contrario: «y precisamente porque ambos, la novela y el poema didáctico, se hallan propiamente hablando fuera de los límites naturales de la poesía, no constituyen géneros, sino que cada novela, cada poema didáctico que sea verdaderamente poético es un individuo propio para sí» (Kürschner, p. 402). He aquí el último estadio (del año 1808) de la evolución intelectual de Schlegel sobre lo didáctico: si al principio había observado que éste era un género particularmente eminente de la poesía moderna, en el período del *Athenäum* lo iría disolviendo cada vez más como género, lo mismo que la novela, a fin de teñir con ello toda la poesía, mientras que al final, totalmente al contrario, tuvo que aislar a ambas todo lo posible (de hecho

las comprime bajo el género, no las eleva por encima de él) a fin de establecer de nuevo un concepto convencional de poesía. El significado superior de los géneros poéticos prosaicos no le quedó claro de modo definitivo. <<

[307] *Lyceum*, p. 86. <<

[308] *Athenäum*, p. 427. Para la expresión *‘recherche’* en el sentido de crítica —quizá en este pasaje tenga uno más amplio aún—, cfr. el fragmento 403 del *Athenäum* citado *supra* (p. 66). <<

[309] *Jugendschriften*, II, p. 383. <<

[310] A la que, por supuesto, A. W. Schlegel sólo condescendió por imposición externa. <<

[311] *Jugendschriften*, II, p. *IJ2*. <<

[312] De la concepción de la teoría goethiana del arte expuesta en lo que sigue no pueden darse pruebas en este estrecho marco, pues los pasajes relevantes, lo mismo que los asertos de los románticos tempranos, habrían menester de interpretación circunstanciada. Todo ello, en el amplio contexto que demanda, deberá ofrecerse en otro lugar. En cuanto al planteamiento general de la cuestión en el análisis que sigue, hay que remitir en particular al de E. Rotten, *Goethes Urphänomen unddieplatonische Idee*, cap. VIII, totalmente oportuno salvo por lo que a las respuestas se refiere. <<

[313] Una forma que por su parte únicamente se hace comprensible dentro de esta intuición del arte, perteneciendo a ella al igual que el fragmento a la romántica. <<

[314] *Jugendschriften*, I, pp. 123 s. Véase asimismo *Briefivechsel*, p. 83. — También aquí expande Schlegel el pensamiento originario mediante el concepto de imitación. **<<**

[315] *Jugendschriften*, I, p. 104. «Arte libre de las ideas», también en *Jugendschriften*, II, p. 361. <<

[316] Es decir, la poesía. <<

[317] *Jugendschriften*, II, p. 427. <<

[318] *Jugendschriften*, II, p. 428. <<

[319] Fue en referencia a lo contingente, al carácter de torso de las obras singulares, como se establecieron las prescripciones, las técnicas de la poética. En parte no sin tener en cuenta éstas, también Goethe había estudiado las leyes de los géneros artísticos. Los románticos también las exploraron, aunque no con objeto de fijar tales géneros artísticos, sino con el propósito de encontrar un medio, lo absoluto, en que se disolverían críticamente las obras. Estas investigaciones las acometieron en analogía a unos estudios morfológicos que eran apropiados para explorar las referencias de la esencia a la vida, mientras los de la poética normativa pueden ser comparados a conocimientos anatómicos que tienen menos inmediatamente por objeto la vida que la rígida estructura de los organismos singulares. En los románticos la exploración de los géneros artísticos se refiere al arte solamente, mientras que en Goethe sigue de igual modo tendencias normativas, pedagógicas, respecto de la obra singular y su confección. <<

[320] Cfr. 1.ª parte, cap. IV. <<

[321] *Schriften*, pp. 69 s. <<

[322] *Schriften*, pp. 563 s. <<

[323] *Schriften*, pp. 491 s. <<

[324] *Athenäum*, p. 121. <<

[325] *Lyceum*, p. 60. <<

[326] *Athenäum*, p. 143. <<

[327] Hay aquí en todo caso un equívoco en el término puro’. A saber, éste denota en primer lugar la dignidad metódica de un concepto (como en ‘razón pura’), pero luego puede tener un significado positivo en cuanto al contenido, moralmente coloreado si se quiere. En estos dos significados se ha pensado en lo anterior con el concepto de ‘contenido puro’ en cuanto lo musaico, mientras que la forma absoluta únicamente debe ser designada como pura en el sentido metódico. Pues su determinación objetiva —que corresponde a la pureza del contenido— presumiblemente es el rigor. Pero esto los románticos no lo constataron en su teoría de la novela, en la cual la forma perfectamente pura era elevada a absoluta; ésta es también una esfera de pensamiento en la que resultan sobrepasados por Hölderlin. <<

[328] *Schriften*, p. 491. <<

[329] Dado que los románticos suelen entrelazar varias ideas en sus fragmentos aislados, en interés de una clara exposición a menudo han tenido que pasarse por alto en las citas partes de fragmentos que llevarían más allá del argumento concreto en cuestión. Evidentemente, estas omisiones se han realizado de tal modo que no se altera el sentido del fragmento. <<

[330] La edición agotada actualmente de los *Escritos* de Novalis a cargo de Minor (Novalis: *Schriften* [Escritos], edición de J. Minor, 4 vols., Jena, 1907) Ha sido inaccesible para la preparación de este trabajo. Lamentablemente, resultó luego imposible realizar una transcripción completa de las citas. Algunos pocos fragmentos pudieron revisarse sólo en Minor, pero no en Heilborn. <<

[331] Las notas al pie de *‘Las afinidades electivas’ de Goethe* que aparecen en la presente edición proceden del editor alemán, salvo que se indique lo contrario. [Nota del editor español.] **<<**

[332] «A quien elige a ciegas, el humo del sacrificio se le mete / en los ojos». Friedrich Gottlieb Klopstock: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 4: *Oden* [Odas], vol. I, Leipzig, 1839, p. 302 («Die Grazien» [«Las Gracias»],vv. 6 s.). <<

[333] Johannes Bernhard Basedow (l724~I79.º): pedagogo alemán. Ferviente lector de Rousseau, en *Elementarwerk* (1774), el manual de educación al que se reitere Benjamin, formuló los principios de una reforma de la enseñanza inspirada en parte por el *Emilio*, [N. del T.] <<

[334] Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften [Escritos completos]*, ed. de la Real Academia Prusiana de las Ciencias, 1.ª sección: *Werke* [Obras], vol. 6: *Die Metaphysih der Sitien*, Berlín, 1917, p. 277 (Primera parte: Fundamentos metafísicos iniciales de la doctrina del derecho; Primera parte de la doctrina del derecho: El derecho privado, § 24) [ed. esp.: *La metafísica de las costumbres*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 98]. <<

[335] *Ibid*., p. 277 [ed. esp.: pp. 97 s.]. <<

[336] Hermann Cohen (1842-1918): filósofo alemán. Líder de la escuela neokantiana de Marburgo, su influencia se dejó sentir en Natorp y en Cassirer. Rechazando la oposición kantiana entre sensibilidad y entendimiento, Cohen consideraba el pensamiento como una actividad originaria capaz de producir por sí misma (a priori) su propio objeto (el concepto lógico), haciendo del conocimiento objetivo la ciencia matemática de la naturaleza cuyo instrumento es el cálculo infinitesimal. El intelectualismo de Cohen se extiende a los terrenos de la moral y la estética. En sus primeras ediciones, las tres partes de su *System der Philosophie* [*Sistema de Filosofia*] (Bruno Cassirer, Berlín) aparecieron en 1902 (*Logik der reinen Erkenntnis [Lógica del conocimiento puro]*), 1904 (*Ethik des reinen Wollens* [Ética *del querer puro*]) y 1912 (*Ästhetik des reinen Gefihls [Estética del sentimiento puro*]). Aquí se refiere Benjamin a su *Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten [La idea dramática en los textos de las óperas de Mozart]*, 1915. [N. del T.l <<

[337] Cfr. Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke [Obras completas*], edición del jubileo en 40 volúmenes, a cargo de Eduard von der Hellen [*et alia*], vol. 21: *Die Wahlverwandtschaften*, con introducción y notas de Franz Muncker, Stuttgart/Berlin, s. a [1904], p. 80 (I parte, capítulo 9) [ed. esp.: *Las afinidades electivas*, Icaria, Madrid, 1989, I, 9, pp. 95 s.: en adelante *AE.]* <<

[338] Cfr. *AE*, II, 8 y 10. [N. del T.] **<<**

[339] *AE*, I, 10 [ed. esp. cit.: p. 96]. <<

[340] Kant: *GesammelteSchnfien, loc. cit*., 1.ª sección, vol. 4: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitien*, Berlín, 1911, p. 4o (2a sección: Tránsito de la filosofía moral popular a la metafísica de las costumbres); en Kant: «pues no se necesita ningún arte para ser entendido por todos si se hace renuncia a toda intelección fundada, de modo que se da lugar a una repugnante mezcolanza de observaciones compiladas y principios semiraciocinantes, en los que las cabezas huecas se deleitan, porque es sin embargo algo absolutamente necesario para la charla diaria» [ed. esp. cit.: *Fundamentando de la metafísica de las costumbres*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 54]. <<

[341] Johann W. Goethe: *Sämtliche Werke*, *loe. cit*., vol. 40: *Schrifien oír Naturwíssenschaft [Escritos sobre las ciencias naturales*], *con* introducción y notas de Max Morris, 2.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1907], p. 67 (*Zur Farbenlehre*, *Vorwort [Sobre la doctrina de los colores*, *Prólogo]*); Benjamin cita según la edición de Goethe: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición completa en diez volúmenes, con introducciones de Karl Goedeke, vol. 10, Stuttgart, 1875, p. 33 (Sobre la doctrina de los colores, parte didáctica, Prólogo) [ed. esp.: *Esbozo de una teoría de los colores*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974, vol. 1, p. 478]. <<

[342] B.: «Ueber Goethes *Wahlverwandtschaften*» [«Sobre *Las afinidades electivas* de Goethe»], en *Zeitung für die elegante Welt [Revista para el mundo elegante]* (Leipzig, 2 de enero de 1810); citado en *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskriticken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betrejfend, ausden Jahren 1802-1812 [Goethe a juicio de sus contemporáneos. Críticas periodísticas, reseñas, anuncios sobre Goethe y su obra, de los años 1802-1812],* compilados y editados por Julius W. Braun, Anexo a las ediciones de las obras de Goethe, vol. III, Luckhardt, Berlín, 1885 (*Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen [Schiller y Goethe a juicio de sus contemporáneos*], 2.ª sección), p. 234. <<

[343] Anónimo: «Ueber Goethes *Wahlverwandtschaften*» [«Sobre Las *afinidades electivas* de Goethe»], en *Evangelische Kirchen-Zeitung [Revista de la Iglesia Evangélica],* ed. de E. W. Hengstenberg, Berlín, 23 de julio de 1815 (5.º año), vol. IX, n.º 59, p. 468; la recensión continúa a lo largo de los números 57-61 (16, 20, 26, 27 y 30 de julio de 1831). Cfr. *AE*, I, 9; I, 14; II, 13. <<

[344] Carl Wilhelm Ferdinand Solger: «Über die *Wablverwandtschaften*» [«Sobre *Las afinidades electivas*»], en *Kleine Ausätze vom Jahre 1809 [Pequeños ensayos del año 1809*], en *Nachgelassene Schriften und Briefivechsel [Escritos póstumos y correspondencia]*, ed. de L. Tieck y F. v. Raumer, Brockhaus, Leizpig, 1826, vol. I, pp. 175-185. <<

[345] Carl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819): filósofo alemán. Discípulo de Schelling, fue rector de la Universidad de Berlín en los años 1814-1815. Cultivador de un idealismo postkantiano que, frente a la insistencia de los idealistas absolutos en la unidad del todo, afirma la interacción entre lo limitado y lo ilimitado, lo visible y lo inteligible, en su estética son fundamentales dos conceptos: tragedia e ironía. La tragedia plasma la realidad de ambos reinos; la ironía (ironía trágica) se manifiesta en el reconocimiento de que la comprensión de todo es equivalente a la destrucción de todo. La ironía, pues, no es para Solger fundamento de la imaginación, sino del reconocimiento de la realidad. [N. del T.] <<

[346] Albert Bielschowsky: *Goethe. Sein Leben und seine Werke [Goethe. Su vida y sus obras]*, vol. II, Beck, Múnich, 1907, pp. 256-294. <<

[347] Albert Bielschowsky (1847-1902): profesor de enseñanzas medias alemán de origen judío, [N. del T.] <<

[348] AE, I, 4, p. 59. [N. del T.] <<

[349] Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls*, vol. 2, Berlín, 1912 (*Sistema de la filosofía*, 3a parte), p. 131. <<

[350] Cfr. *AE*, I, 8. [N. del T.] <<

[351] Cfr. *AE*, I, 4. [N. del T.] <<

[352] Cfr. *AE*, I, 6. [N. del T.] <<

[353] *Mittler* = mediador, intermediario. Cfr. *AE*, I, 2. [N. del T.] <<

[354] Cfr. *AE*, I, 3. [N. del T.] <<

[355] Lapsus de Benjamín: debería decir «barón». Cfr. *AE*, I, 9. [N. del T.] <<

[356] Conversación con F. J. y Johanna Frommann posterior al 24 de enero de 1810, citada en Hans Gerhard Gräf: *Goethe über seine Dichtungen. Versuche einer Sammlung alter Aeuferungen des Dichters ueher seine poetische Werke [Goethe y sus poemas. Ensayo de una compilación de todas las manifestaciones del poeta sobre su obra poética],* 1.ª parte: *Die epischem Dichtungen [Los poemas épicos]*, vol. I, Ritten & Loenig, Frankfurt am Main, 1901, p. 436 (n.º 868). <<

[357] Hermanos Jakob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm: filólogos y escritores alemanes. Junto con Johann Joseph Görres (1776-1848) publicaron varias colecciones de cuentos y leyendas. Suyos son también una *Historia de la lengua alemana* (1848) y el *Diccionario alemán* (1852-1858) aludido por Benjamin, [N. del T.] **<<**

[358] Conversación con Eckermann del 21 de julio de 1827, citada en Graf: *Goethe über seine Dichtungen, loc. cit.*, p. 483 (n.º 904) [ed. esp.: *Del famoso libro de Eckermann*. Conservaciones con *Goethe*, en *Obras completas*, cit., vol. II, p. 1161]. <<

[359] Conversación con Sulpiz Boisserée del 5 de octubre de 1815, citado en *Goethes Gesprache. Gesamtausgabe [Conversaciones de Goethe. Edición completa*], ed. de Flodoard Freiherr von Biedermann, con la colaboración de Max Morris, Hans Gerhard Gräf y Leonhard L. Mackall, vol. II: *Von Erfurter Kongress bis zum letzten böhmischen Aufenthalt [Desde el congreso de Erfurt hasta la última estancia en Bohemia]*, Biedermann, Leipzig, 1909, p. 353 (n.º 1723). <<

[360] *AE*, I, 9 [ed. esp. cit.: p. 87]. <<

[361] K. f. d.: «*Die Wahlverwandtschaften*. Ein Roman von Goethe 1809» *[«Las afinidades electivas*. Una novela de Goethe de 1809»], en *Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung [Revista general de literatura de Jena]* (Jena y Leipzig, 18-19 de enero de 1810); citado en *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, cit., p. 241. <<

[362] *De mortuis nihil nisi bene*: en latín, «de los muertos nada salvo bien»; es decir, que de los muertos no se habla mal, sólo se dice lo bueno. [N. del T.] <<

[363] *AE*, II, I [ed. esp. cit.: p. 169]. <<

[364] Cfr. *AE*, I, 15. [N. del T.] <<

[365] Cfr. *AE*, II, 3. [N. del T.] <<

[366] Cfr. *AE*, II, 4. [N. del T.] <<

[367] Cfr. *AE*, II, 18. [N. del T.] <<

[368] *AE*, I, 14 [ed. esp. cit.: p. I29]. <<

[369] *AE*, II, 2 [ed. esp. cit.: p. 171]. <<

[370] Richard Moritz Meyer (1860-1914): historiador alemán de la literatura. En su obra se encuentran precedentes de la teoría de los campos semánticos y una fundamentación teórica de la división por décadas de la literatura alemana del siglo XIX. [N. del T.l <<

[371] Cfr. Richard M. Meyer: *Goethe*, Berlín, 1913, p. 372. **<<**

[372] Cfr. *AE*, II, 18. [N. del T.] <<

[373] *AE*, II, 12 [ed. esp. cit.: p. 268]. <<

[374] Cfr. *AE*, I, 18. [N. del T.] <<

[375] *Schuíd und Sühne*, literalmente ‘culpa y expiación’, es también el título acuñado en alemán para la novela de Dostoyevski que en español se conoce como *Crimen y castigo*. [N. del T.] **<<**

[376] Friedrich Gundolf (1880-1931: historiador alemán de la literatura. Biógrafo de Goethe (1916) y también de Kleist (1922). Miembro del círculo del poeta Stefan George. [N. del T.] <<

[377] Friedrich Gundolf: *Goethe*, 4.ª ed., Berlín, 1918, p. 554. <<

[378] Karl Friedrich Zelter (1758-1832): músico alemán. Educado como masón, estudió violín y composición con G. Fr. Frasch. Fue una figura muy influyente en la vida musical berlinesa. Además de obras corales y piezas para teclado, compuso dos centenares de *Lieder*, algunos sobre textos de su amigo Goethe, que aprobó su trabajo. Es también autor de ensayos sobre música, [N. del T.] **<<**

[379] *Los cómplices [Die mitschuldingen]* es la única comedia que, tras varios intentos que siempre terminaban convirtiéndose en tragedias, concluyó Goethe en 1769, a la edad de veinte años. [N. del T.] **<<**

[380] *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832 [Correspondencia entre Goethe y Zelter en los años de 1796 a 1832],* ed. de Friedrich Wilhelm Riemer, 3.ª parte: *Die Jahre 1819 bis 1824 [Los años 1819 a 1824],* Duncker & Humblot, Berlín, 1834, p. 474 (anexo a la carta de Zelter del 10 de diciembre de 1824). <<

[381] Cfr. *AE*, *I*, II. [N. del T.] **<<**

[382] Bielschowsky: *Goethe*, cit, p. 278. <<

[383] Cfr. Gundolf: *Goethe*, cit., pp. 562 s. <<

[384] Cfr. *AE*, II, 13. [N. del T.] <<

[385] Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 34: *Schriften ¡tur Kunst [Escritos sobre arte]*, con introducción y notas de Wolfgang von Oettingen, 2.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1904], p. 20 (Winckelmann). <<

[386] [B. R. Abeken:] «Ueber Goethes *Wahlverwandtschaften* (Fragmente aus einem Briefe) [«Sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (Fragmentos de una carta)»], cit. en Graf: *Goethe ueber seiner Dichtungen*, *loc. cit*., p. 443 (n.º 869, nota 2). <<

[387] Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefivechsel, loc. cit*., p. 184. <<

[388] Cfr. Abeken (en Graf: *Goethe überseine Dichtungen, loc. cit., p. 445*): «… su sino la desgarra por dentro…». <<

[389] Cfr. Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefivechsel, loc. cit.*: «Su propio poder interno ella ya no puede sino aplicarlo a aniquilarse a sí misma». <<

[390] *Briefivechselvvischen Goethe und Zelter, loc. cit*, 4a parte: *Die Jahre 1825 bis 1827 (Los años de 1825 a 1827]*, Duncker & Humblot, Berlín, 1834, p. 442 (Goethe a Zelter, carta del 21 de noviembre de 1827). **<<**

[391] Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein, conocida como Madame de Staël (1766-1817): escritora francesa. Hija del financiero y estadista Jacques Necker (1832-1804) y entusiasta de la revolución, en su vida y en su obra ilustró los apasionados ideales del romanticismo, [N. del T.] **<<**

[392] Madame baronesa de Staël-Holstein: *Oeuvres complètes [Obras completas]*, vol. 2, París, 1861, p. 150 (*De l'Allemagne [De Alemania*], 2a parte: *De la littérature et des arts [De la literatura y de las artes]*, cap. XVVIII: *Des romans [De las novelas*]). **<<**

[393] «No se puede negar que en este libro hay… un profundo conocimiento del corazón humano, pero un conocimiento desalentador; la vida está en él representada como una cosa bastante indiferente, de cualquier manera que se la viva; triste cuando se profundiza en ella, bastante agradable cuando se la esquiva, susceptible de enfermedades morales que hay que curar si se puede y de las que hay que morir si no se pueden curar». [N. del T.] **<<**

[394] Christoph Martin Wieland (l733-1813): escritor. Llamado el ‘Voltaire alemán’, en él veían los seguidores de Klopstock, Voss y George a un ‘corruptor de las costumbres’ y un imitador de la por ellos odiada literatura francesa, [N. del T.] <<

[395] Carta de Wierland a Caroline Herder (?), cit. en Gräf: *Goethe ueberseine Dichtungen, loc. cit.*, pp. 423 s. (n.º 8552, nota 2). <<

[396] Friedrich Heinrich Jacobi (l743-1819): novelista y filósofo alemán. Representante del fideísmo, opuso un sentimentalismo religioso a los sistemas racionalistas (especialmente al panteísmo de Spinoza y de Kant, del que acusaba a Lessing). Fue creador del término ‘nihilismo’, [N. del T.] <<

[397] *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Eine Lebensgeschichte [Goethe en cartas íntimas de sus contemporáneos. Una biografía],* ed. de Wilhelm Bode, vol. II: *Die Zerit Napoleons 1803-1816* [La *época de Napoleón, 1803-1816]*, Mittler, Berlín, 1921, p. 233 (Jacobi a Köppen, carta del 12 de enero de 1810). **<<**

[398] Ernst Wilhelm Hengstenberg (1802-1869): teólogo protestante alemán. Defendió el retorno a las fuentes doctrinales estrictamente evangélicas, [N. del T.] <<

[399] Cfr. Anónimo: *Ueber Goethe’s Wahlverwandtschaften*, en *Evangelische Kirchen-Zeitung, loc. cit*. (n.º 57-61), pp. 449-488. <<

[400] Zacharias Werner (1768-1823); escritor alemán. Tras una vida de poeta a la moda en lo literario y de bastante disipación en lo personal, en 1810 se convirtió al catolicismo, y cuatro años más tarde se ordenó sacerdote. Aspiraciones vitales tan contradictorias encontraron reflejo en sus obras de teatro, muchas de ellas de tema religioso. Se le considera como el creador del llamado ‘drama del destino’, [N. del T.] <<

[401] Cfr. *Goethe und die Romantik. Briefe und Erläuterungen [Goethe y el Romanticismo. Cartas y aclaraciones]*, 2.ª parte, ed. de C. Schüdekopf y O. Walzel (*Schriften der Goethe-Gesellschaft [Escritos de la Sociedad Goethe*], ed. de E. Schmidt y B. Suphan, vol. 14 [Weimar, 1899]), pp. 5-66 (Werner a Goethe, 24-4-1811). <<

[402] Helios: para Werner, Goethe, [N. del T.] **<<**

[403] «Las afinidades electivas — Junto a tumbas y lápidas sepulcrales / que bellamente embozadas aguardan el botín seguro / serpentea el camino hacia el Jardín del Edén / donde el Jordán y el Aqueronte se reúnen. // Construida sobre arenas movedizas quiere aparecer muy elevada / Jerusalén; sólo las atrozmente tiernas / ondinas, tras seis mil años esperando, / ansían purificarse en el lago mediante el sacrificio. // Una criatura de santa candidez ha venido, / lleva el ángel de salvación, hijo de los pecados, / ¡el lago todo lo engulle! ¡Ay de nosotros! — ¡Sólo era una broma! // ¿Quiere quizá Helios incendiar la tierra? / ¡Sólo arde para abrazarla amorosamente! / ¡Puedes amar al semidiós, trémulo corazón!». Zacharias Werner: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, a partir de su legado póstumo, ed. de sus amigos, única legítima edición original completa en 13 vols.; *Poetische Werke [Obras poéticas]*, vol. 2: Poemas de los años 1810 a 1823. Grimma [s. a.], 24 («*Die Wahlverwandtschaften*, Rom in Juli 1810» *[«Las afinidades electivas*, Roma en julio de 1810»]). <<

[404] Bernhard Rudolf Abeken (1780-1866): teólogo, filólogo y filósofo alemán. Autor de «Ueber Goethes *Wahlverwandtschaften* (Fragmente aus einem Briefe)» [«Sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (Fragmentos de una carta»)], en: Oscar Fambach (ed.): *Goethe und seine Kritiker [Goethe y sus críticos]*, Düsseldorf, 1953, pp. 160-167. Fue preceptor de los hijos de Schiller en Weimar, donde estuvo en contacto con Goethe y con Wieland. [N. del T.] <<

[405] Wilhelm von Humboldt (1767-1835): erudito, filólogo, filósofo del lenguaje y diplomático alemán, [N. del T.] **<<**

[406] *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, loc.cit.*, p. 242 (Wilhelm von Humboldt a su esposa, carta del 6 de marzo de 1810). <<

[407] Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845): filólogo e historiador alemán de la literatura. Fue preceptor de los hijos de Goethe y de Wilhelm von Humboldt. [N. del T.] <<

[408] *καρτερία* = presencia de ánimo, [N. del T.] <<

[409] Conversación con Riemer del 6 al 10 de diciembre de 1809, citado en *Goethes Gesprache, loc. cit*.. p. 57 (n.º 1235). <<

[410] Alfred Mézières (1826-1815): historiador de la literatura, político y ensayista francés. Publicó estudios sobre Shakespeare, Dante, Petrarca y Goethe, [N. del T.] <<

[411] Cfr. A Mézières: *W. Goethe. Les Oeuvres expliquées par la vie (1795-1832)* [W. *Goethe. Las obras explicadas por la vida (1795-1832)],* 2.ª ed., París, 1874., 2o vol., p. 208: «Sans doute, ce qu’il écrit respire souvent une fierté de pensée, une énergie morale, un dédain des petits soucis de l’existence, un appétit des jouissances les plus nobles qui peuvent élever et fortifier les âmes; mais en même temps que de scènes tracées d’un pinceau libre, que de peintures voluptueuses éveillent chez le lecteur l’idée épicurienne du plaisir!» [«Sin duda lo que escribe suele respirar una altivez de pensamiento, una energía moral, un desdén hacia las pequeñas preocupaciones de la existencia, un apetito de los más nobles deleites que pueden elevar y fortificar las almas; ¡pero, al mismo tiempo, qué de escenas pintadas por un pincel libre, qué cantidad de pinturas voluptuosas despierta en el lector la idea epicúrea del placer!»]. <<

[412] Bettina von Arnim (1785-1859): escritora alemana. Hermana de Clemens Brentano y esposa de Achim von Arnim, es autora de *Goethes Briefivechsel mit einem Kinde [Correspondencia de Goethe con una* niña], versión novelada de su correspondencia con Goethe, [N. del T.] **<<**

[413] Bettina von Arnim: *Goethes Briefivechsel mit einem Kinde*, ed. Jonas Frankel, vol. 2, Jena, 1906, p. 100 (Goethe a Bettina, 5 de febrero de 1810).
<<

[414] Minna Herzlieb (1789-1865): uno de los amores de Goethe, modelo del personaje de Ottilie. [N. del T.] <<

[415] Cfr. la conversación con Eckermann del 6 de mayo de l827> citada en Graf: *Goethe ueber seine Dichtungen, loc. cit*, p. 482 (n.º 903). **<<**

[416] *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, loc. cit*., 1.ª parte: *Die Jahre 1796 bis 1811 [Los años de 1796 a 1811*], Berlín, 1833, p. 361 (Goethe a Zelter, el 1 de junio de 1809). <<

[417] Conversación con Eckermann del 9 de febrero de 1829, citada en *Goethes Gesprache, loc. cit.*, vol. 4: *Vom Tode Karl Augusts bis zum Ende [Desde la muerte de Carlos Augusto hasta el final]*, Leipzig, 1910, p. 64 (n.º 2653) [ed. esp. cit.: p. 1184]. <<

[418] Cfr. la carta de Goethe a K. F. v. Reinhard del 31 de diciembre de 1809 citada en Gräf: *Goethe ueber seiner Dichtungen, loc.cit*, p. 430 (n.º 863). <<

[419] *Goethe in vertraulichen Briefe seiner Zeitgenossen, loc. cit.*, p. 243 (Wilhelm v. Humboldt a su esposa, el 6 de marzo de 1810). <<

[420] Johann Paul Friedrich Richter, pseud. Jean Paul (1763-1825): novelista alemán. Sus novelas combinan el idealismo de Fichte con el sentimentalismo romántico del *Sturm und Drang*. Fue autor popular muy admirado en vida, entre otras cosas por sus cálidos retratos de la vida sencilla, y por su humor. [N. del T.] **<<**

[421] Cfr. *Morgenblatt für gebildete Stande [Matutino para los estamentos cultos]* (Tubinga, 4 de septiembre de 1809), citado en *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, *loc. cit*, p. 211. <<

[422] Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefivechsel, loc. cit.*, p. 204 (Solger a Abeken, el 28 de octubre de 1810). <<

[423] Goethe: *Sämtliche Werke*, vol. 40. *loc. cit*., pp. 61 s. (*Zur Farbenlehre, Vorwort* [*Sobre la teoría de los colores, Prólogo*]); Benjamin citó este pasaje según la edición de Goethe: *Sämtliche Werke*, ed. de Karl Goedeke, vol. 10, *loc. cit*., p. 33 [ed. esp. cit.: p. 478]. <<

[424] Cfr. la conversación con F. v. Müller del 24 al 30 de mayo de 1828, citado en *Goethes Gespräche, loc. cit*., vol. 5: *Erlauterungen, Erganzungen, Nachtrage, Nachweisungen [Aclaraciones, suplementos, añadidos, justificaciones]*, Leipzig, 1911, p. 161 (n.º 2581.ª). <<

[425] Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 39: *Schrifien zur Naturwissenschajt [Escritos sobre las ciencias naturales]*, con introducción y notas de Max Morris, 1.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1905], p. 6 (*Fragment über die Natur [Fragmento sobre la naturaleza]*). <<

[426] Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 25: *Dichtung und Wahrheit [Poesía y verdad]*, con introducción y observaciones de Richard M. Meyer, 4.ª parte y Apéndice, Stuttgart/Berlín, s. a. [1904.], pp. 123 s. (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit [De mi vida. Poesía y verdad*], IV, 20); Benjamin cita este pasaje según la edición: Goethe: *Sämtliche Werke*, ed. de Karl Goedeke, *loc. cit.*, vol. 6, Stuttgart, 1875, p. 568 (*Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung [De mi vida. Verdad y poesía*], IV, 20) [ed. esp. cit.: vol. 2, p. 1892]. <<

[427] Cfr. Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 25, p. 138 (*Dichtung und Wahrheit*, IV, 20); cfr. *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 6, p. 577 (*Wahrheit und Dichtung*, IV, 20) [ed. esp. cit.: pp. 1898 s.]. <<

[428] «¡Niño, niño, basta ya! Cual fustigados por genios invisibles conducen los corceles del sol el leve carro del tiempo juntamente con nuestro destino, y no nos queda más recurso que hacer de tripas corazón, coger firmemente las riendas y volver ora a la derecha, ora a la izquierda, dando tumbos y tropiezos con las ruedas. ¿Quién puede decir adonde vaya, cuando apenas sí se acuerda de dónde vino?». [N. del T.] <<

[429] En la ed. esp. cit. (vol. I, pp. 1162 s.), bajo el título de *Palabra primigenias órficas* Rafael Cansinos Assens traduce así la primera estrofa de este canto de *Dios y mundo*: «Daimon = Demonio / Según el día en que viniste al mundo, / el sol en conjunción con los planetas / estaba; comenzó tu desarrollo, / y fue siguiendo con arreglo a aquella / ley que al mundo te trajo. Así es forzoso / que seas, sin que a ti mismo hurtarte puedas. / Tal antaño dijeron las sibilas, / y también los profetas profirieron-, / no hay tiempo ni poder que a alguna forma / que a sus fuerzas viviendo desarrolla, / luego de ya acuñada, cambiar pueda». [N. del T.] <<

[430] Cfr. Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 22: *Dichtung und Wahrheit. Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard M. Meyer, 1.ª parte*, Stuttgart/Berlín, s. a. [1903], p. 7 (I, I) [ed. esp. cit.: vol. II, p. 1460: «El 28 de agosto de 1749, al mediodía, al dar el reloj las doce, vine al mundo en Francfurt del Main. La constelación era afortunada; estaba el Sol en el signo de Virgo y ya culminaba el día; mirábanse amorosamente Júpiter y Venus; no era adverso Mercurio; y mostrábanse indiferentes Saturno y Marte; sólo la Luna, que en seguida alcanzó su plenitud, ejercía el poder de su fulgor contrario, tanto más cuanto que también se había iniciado su hora planetaria. De suerte, pues, que se oponía a mi nacimiento, que no pudo tener efecto basta tanto hubo pasado dicha hora. Esos buenos auspicios, que en lo sucesivo me habían de encarecer los astrólogos, deben haber sido causa, desde luego, de mi conservación; pues, debido a la torpeza de la comadrona, vine yo al mundo como muerto, y sólo a costa de múltiples esfuerzos pudo lograrse que viera la luz»]. <<

[431] Franz Boll (1867-1924): filólogo clásico. Fue autor de varios estudios sobre la historia de la astrología y las religiones clásicas. [N. del T.] **<<**

[432] Franz Boll: *Stemglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt [Creencia en los astros y su interpretación. La historia y la esencia de la astrología, expuesta en colaboración con Carl Bezold*] (De *Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschafilich -gemein - verstandlicher Darstellungen [Naturaleza y mundo del espíritu, colección de explicaciones científicamente comprensibles por todos]*, vol. 638), Leipzig/Berlín, 1918, p. 89. <<

[433] *Briejwechsel zwischen Goethe und Zelter*, *loc. cit*., 6.ª parte: *Die Jahre 1830 July bis 1832 [Desde julio de 1830 a 1832],* Berlín, 1834, p. 160 (Goethe a Zelter, el 23 de febrero de 1831). **<<**

[434] «¡Más luz!». [N. del T.] <<

[435] *Tag- und Jahreshefte* (1830). [N. del T.] <<

[436] *Briejwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1828-1829). [N. del T.l <<

[437] Johann Daniel Falk (1768-1826): escritor alemán. Amigo de Goethe, Herder y Wieland en Weimar. [N. del T.] <<

[438] Cfr. la conversación con J. D. Falk del 25 de enero de 1813, citada en *Goethes Gespräche, loe. cit*., vol. 2, Leipzig, 1909, pp. 169-176 (n.º 1490); cfr. también *ibid*., pp. 163-169 (n.º 1489). <<

[439] Cfr. G. G. Gervinus: *Ueber den Gothischen Briefivechsel*, Leipzig, 1836, p. 136. <<

[440] Georg Gottfired Gervinus (1805-1871): historiador y político alemán. Liberal y nacionalista, diputado en el parlamento de Frankfurt en 1848, sus ideas políticas tiñeron el contenido de sus obras históricas: *Historia de la literatura nacional alemana* (l835-1842) *e Historia del siglo* XIX *desde los tratados de Viena hasta 1890* (1855-1866). [N. del T.] <<

[441] *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, [Correspondencia entre Schiller y Goethe entre los años 1794 y 1805],* 3.ª parte: *Vom jahre 1797 [Del año 1797],* Stuttgart/Tubinga, 1829, p. 203 (Goethe a Schiller, el 16 [y 17] de agosto de 1797). <<

[442] *Ibid*., p. 204. <<

[443] *Ibid., p*. 207. <<

[444] Gervinus: *Ueber den Gothischen Briefivechsel*, *loc.cit*, p. 139. <<

[445] Cfr. *Briefivechsel zwischen Schiller und Goethe, loc. cit.*, pp. 256 y 257 (Schiller a Goethe, el 7 de septiembre de 1797). **<<**

[446] Gervinus: *Ueberden Gothischen Briefwechsel, loc. cit*., pp. 140 s. <<

[447] Cfr. Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit*., vol. 24: *Dichtungund Wahrheit. Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard M. Meyer*, 3.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1904] pp. 131 s. (III, 13); cfr. Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit*., vol. 6, pp. 409 s. (III, 13) [ed. esp. cit.: vol. 2, p. 1774]. <<

[448] «Como en torno se amontonan en círculos, en torno a la claridad, / las cumbres del tiempo, / y próximos habitan los más amados, languideciendo sobre / más separados los montes, / dad así agua inocente, / oh, danos alas, del más fiel sentido, / para cruzar al otro lado y regresar». Cfr. Hölderlin: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición histórico-critica al cuidado de Norbert v. Hellingrath en colaboración con Friedrich Seebass, vol. 4: *Gedichte, 1800-1806 [Poemas, 1800-1806]*, al cuidado de Norbert v. Hellingrath, Múnich/Leipzig, 1916, p. 227 («Patmos. Dem Landgrafen von Homburg» [«Patmos. Al landgrave de Homburg»], fragmentos de una redacción posterior, vv. 9-15) [ed. esp.: *Poesía completa. Edición bilingüe*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1979, vol. 2, p. 141]. <<

[449] *πρώτον ψεύδος* = error inicial que vicia todo el razonamiento, [N. del T.] <<

[450] He aquí la continuación del poema *Palabras primigenias órficas*, cuya primera estrofa se ha citado antes en la nota ** de página 155: «Tyché = Azar. / Mas un viajero hay que los severos / lindes en transponer siempre se place; / y con nosotros anda o bien nos ronda. / No eres un solitario, que te formas / en sociedad y cual los otros haces. / Ocurren contratiempos en la vida, / que es un dar tumbos, y preciso es darlos. / Apenas de los años cierra el círculo, / nueva llama en la lámpara ya prende. / Eros = Amor. / ¡Y no se acaba ahí!… Del cielo baja, / a donde de los yermos elevóse, / el amor, y con alas muy gentiles / en primavera nuestros pechos ronda; / ya parece alejarse, ya de nuevo / voluble se te acerca. Un delicioso / pesar te infunde a un tiempo gozo y pena. / A más de un corazón lanza a lo abstracto, / pero el más noble siempre elige a Uno. / Ananke = Fatalidad. / Y de nuevo se cumple de los astros / la voluntad, que todo el querer nuestro / es porque así debe ser, según ley, / y ante el querer supremo albedrío cede. / Echas del corazón lo más amado, / que voluntad y antojo se someten / al severo deber, sin más remedio. / Así, en el transcurso de los años, / en apariencia libres, más sujetos / realmente que al principio nos hallamos. / Elpis = Esperanza. / Pero esas lindes, esos férreos muros, / ese pontón odioso al fin se abre, / aunque siga tan firme cual la roca. / Hay un ser que se mueve leve, ingrávido, / y de entre nubes, brumas y chubascos, / en sus alas nos lleva hacia la altura. / Harto lo conocéis, que está doquiera; / un aletazo…, atrás quedan eones». [N. del T.] <<

[451] Cfr. *supra*, notas 23 y **** de página 140. [N. del T.] **<<**

[452] Stefan George (1868-1933): poeta lírico alemán. Estudió filosofía e historia del arte en las universidades de Darmstadt, Berlín, Múnich y París. En París se convirtió en seguidor entusiasta del simbolismo, y en Inglaterra recibió las influencias de los prerrafaelitas. Después de un largo viaje por Europa, George volvió a Alemania y a su alrededor se estableció un círculo de discípulos literarios (el *Georgehreis*), del que él era autocrático guía espiritual. Muchos famosos poetas alemanes fueron miembros de este grupo que propugnaba ‘el arte por el arte’; rebeldes frente al realismo de su tiempo y dedicados a renovar la poesía alemana, querían purificar la lengua literaria y devolverle sensualidad sonora y el espíritu del clasicismo griego. George publicó sus obras y las de sus amigos en su propia revista, *Hojas para el arte*, que aparecía sin ninguna regularidad y que continuó hasta 1919. Su obra, muy influida por el poeta francés Mallarmé en su aspecto sensual y en la utilización de un vocabulario elegido con sumo cuidado, trata de la naturaleza, el arte y la amistad. En 1907 apareció *Der siebente Ring [El séptimo anillo]*. Con la publicación de *Der Stern des Bundes [La estrella de la alianza]* en 1914, su poesía se hizo más profética y apocalíptica. Una edición completa de su poesía —gran parte de la cual había sido originariamente impresa y distribuida de forma privada— se publicó en 18 volúmenes entre 1927 y 1934. También tradujo al alemán la obra de Dante, Swinburne, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire. Su obra *Das neue Reich [El nuevo reino]* (1928), inspirada por Hölderlin, evoca la visión de una Alemania nueva como realización de un idealizado mundo clásico. Esta visión fue utilizada por el nazismo, que intentó hacer de George un profeta anunciador del nuevo Estado, un honor del que él se avergonzaba, por lo que en 1933 se refugió en Suiza, donde murió. [N. del T.] <<

[453] Cfr. Goethe: *Sämtliche Werke*, vol. 4.º, *loc. cit*, p. 61 (*Zur Farbenlehre, Vorwort*): «Son los colores actos de la luz, actos y sufrimientos» [ed. esp. cit.: vol. I, p. 478. <<

[454] Gundolf: *Goethe, loc. cit.*, p. 555. <<

[455] Cfr. Alexander Baumgartner: *Gôethe. Sein Leben und seine Werke [Goethe. Su vida y sus obras*], 3 vols., 2a ed., vol. I, Friburgo, 1885 y vols. 2, 3. Friburgo, 1886; cfr. también *Briefe* [Cartas], p. 477. <<

[456] Alexander Baumgartner (1841-1910): poeta e historiador de la literatura suizo. [N. del T.] <<

[457] Cfr. *supra*, p. 149, nota 42. [N. del T.] **<<**

[458] Gundolf: *Goethe, loc. cit.*, p. 566. <<

[459] Entrada en el diario del 6 de enero de 1820, citado en Graf: *Goethe ueberseine Dichtungen, loc. cit*, p. 463 (n.º 888a). <<

[460] Heinrich Laube (1806-1884): periodista y escritor alemán. [N. del T.] <<

[461] Conversación con H. Laube de 1809, citado en *Goethes Gespräche, loc. cit.*, pp. 433 (n.º 865, nota 1) y 434 (n.º 865a, nota 1). <<

[462] «¿No te son, pues, conocidos muchos vivos? / ¿No anda tu pie sobre lo verdadero como sobre tapices? / Por eso, ¡*genius* mío!, ¡no entres sino / descalzo en la vida y no te preocupes! / ¡Que lo que suceda sea todo ocasión para ti!». Hölderlin: *Sämtliche Werke*, vol. 4, p. 68 («Blodigkeit» [«Timidez»], vv. 1-5) [ed. esp. cit.: p. 185]. <<

[463] Marianne von Willemer (1784-1860): poetisa alemana. Hija adoptiva de Jacobi von Willemer, banquero amigo de Goethe, del que se convertiría en esposa en 1814. A ella están dedicadas los poemas del *Libro de Suleika* (dos al menos son de la propia mano de Marianne) recogidos en el *Diván occidental-oriental. [N*. del T.] <<

[464] «Ya no en hoja de seda / escribo rimas simétricas». Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit*, vol. 5: *West-östlicher Divan [Diván occidental - oriental]*, con introducción y notas de Konrad Burdach, Stuttgart/Berlín, s. a. [1905], p. 139. Extraído del legado. <<

[465] Cfr. Goethe: *AE*, II, 10 (*Die wunderliche Nachbarskinder. Novelle [Los extraños vecinitos. Cuento*]) [ed. esp. cit.: pp. 252-262]. <<

[466] Cfr. Richard M. Meyer: *Goethe, loc. cit.*, pp. 371 s., 373. <<

[467] Georg Simmel: *Goethe*, Leipzig, 1913, pp. 155 s. <<

[468] Georg Simmel (1858-1918): filósofo y sociólogo alemán, representante del neokantismo relativista, sólo admitía la objetividad de las normas lógicas junto a la correspondiente a los principios morales. [N. del T.] **<<**

[469] *Ibid*., p. 154. <<

[470] Relato inserto en *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* [ed. esp.: *Obras completas, loc. cit.*, vol. 2, pp. 542 ss. (*La dama trotera*)]. [N. del T.l <<

[471] Cfr. *AE*, I, 7. [N. del T.] **<<**

[472] Cfr. *AE*, II, 10. [N. del T.] **<<**

[473] *AE, II*, 18, p. 312. [N. del T.] <<

[474] AE, II, 10, p. 261. [N. del T.] <<

[475] Relato inserto en *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* [ed. esp.: *Obras completas, loc. cit*., vol. 2, pp. 695 ss.]. [N. del T.l <<

[476] «Antes de que estrechéis el cuerpo sobre esta estrella / os invento yo el sueño en estrellas eternas». Cfr. Stefan George: *Gesamt-Ausgabe*. <<

[477] Cfr. Stefan George: *Gesamt-Ausgabe der Werke [Edición completa de las* obras]; redacción definitiva, vols. 6/7: *Der siebende Ring [El séptimo anillo],* Berlín, s. a. [1931], p. 202 («Haus in Bonn» [«Casa en Bonn»], vv. 3 s.). [N. del T.] <<

[478] Cfr. *AE*, II, 6. [N. del T.] <<

[479] *AE*, II, 13, pp. 280 s. [N. del T.] <<

[480] Cfr. *AE*, II, 6 [ed. esp. cit.: p. 214] **<<**

[481] Cfr. AE, II, 18. [N. del T.] <<

[482] Cfr. *AE*, II, 14 y 17 [ed. esp. cit.: pp. 287 y 304l. <<

[483] Cfr. Gundolf: *Goethe, loc. cit.*, p. 559. <<

[484] *Ibid*., p. 563. <<

[485] André François-Poncet (1887-1978): diplomático francés. Embajador en Alemania antes y después de la II Guerra Mundial, escribió varios libros sobre política y literatura francesa, alemana y europea. [N. del T.] <<

[486] Cfr. André François-Poncet: *Les Affinités Electives de Goethe. Essai de commentaire critique. Avec un préface par Henri Lichtenberger [Las afinidades electivas de Goethe. Ensayo de comentario crítico. Con un prefacio de Henri Lichtenberger]*, París, 1910, pp. 235 s. 251 ss. y 256. <<

[487] Gundolf: *Goethe, loc. cit.*, p. 571. <<

[488] Heinrich Julian Schmidt (1818-1886): periodista alemán, historiador de la literatura. [N. del T.] <<

[489] Julian Schmidt: *Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessings Tod [Historia de la literatura alemana desde la muerte de Lessing],* 5.ª ed., vol. 2 *: Die Romantik. 1797-1813 [El Romanticismo. 1737-1813],* Leipzig, 1866, p. 590. <<

[490] *Ibid.* <<

[491] Cfr. *supra*, p. 150, nota 43. [N. del T.] **<<**

[492] «Ah, tú fuiste en los pasados tiempos / mi esposa o mi hermana». Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol, 3: *Gedichte [Poemas],* con introducción y notas de Eduard von der Hellen, 3.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1902], p. 84 («An Charlotte v. Stein. Weimar, 14. April 1776» [«A Charlotte von Stein. Weimar, 14 de abril de 1776»], vv. 27 s.). <<

[493] Platón: *Fedro*, 251a y 254b; citado en Julius Walter: *Die Geschihte der Ästhetik im Altertum ihrer beggrifflichen Entwicklung nach dargestellt [La historia de la estética en la Antigüedad, expuesta según su evolución conceptual],* Leipzig, 1893, pp. 286 s. <<

[494] Julian Schmidt: *ibid*. <<

[495] Anónimo: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman von Goethe [Las afinidades electivas. Una novela de Goethe]*, en *Allgemeine Literature-Zeitung [Revista literaria universal]* (Halle/Leipzig, 1 de enero de 1810), citado en: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, loc. cit*., p. 229. <<

[496] Cfr. Homero: *La ¡liada*, canto IV, w. 146-160 [ed. esp.: *La Ilíada*. Planeta, Barcelona, 1980, Canto III, p. 97: «Mucho no es que troyanos y aqueos de grebas hermosas / sufran males tan grandes por una mujer como ésta / cuyo rostro es igual que el que tienen las diosas eternas. / Mas, con todo, que aquí no se quede, que embarque y se vaya, / no sea plaga de todos nosotros y de nuestros hijos»]. <<

[497] *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1980, 2.ª parte, Acto III, pp. 251 ss. [N. del T.] <<

[498] Johann Joseph von Gorres (1776-1848): admirador en un principio de la Revolución Francesa, se convirtió luego en uno de los principales animadores del cenáculo de poetas románticos y nacionalistas de Heidelberg y colaboró con los hermanos Grimm en la reunión de cuentos y leyendas alemanes. Desde las páginas de su periódico *El Mercurio Renano* se convirtió en defensor del nacionalismo alemán. Acusado de liberalismo, huyó a Estrasburgo (1819). Ya de vuelta en Alemania (1827)» defendería la idea de un catolicismo alemán. [N. del T.] <<

[499] Achim von Arnim (1781-1831): escritor alemán. Junto con su cuñado Clemens Brentano es una de las figuras principales de la literatura romántica alemana. [N. del T.] **<<**

[500] En uno de los manuscritos de Benjamin se encuentra la indicación: «Gorres a Arnim, enero de 1810». <<

[501] Hölderlin: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 5: *Übersetzjungen und Briefe. 1800-1806 [Traducciones y cartas. 18oo-18o6],* al cuidado de Norbert v. Hellingrath, Múnich/Leipzig, 1913, p. 176 (*Anmerkungen zum Odipus*, 1) [ed. esp.: *Notas sobre Edipo*, en *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1976, p. 135]. <<

[502] *Ibid*., p. 315 (Hölderlin a Casimir Böhlendorf, el 4 de diciembre de 1801) [ed. esp.: *Correspondencia completa*, Hiperión, Madrid, 1990, p. 545]. <<

[503] Gerhard Scholem: *Lyrik der Kabbala? [¿Líríca de la Cábala?]*, en *Der jude [El judío]*, Berlín, 1921 (6o año), p. 61. <<

[504] Rudolf Borchardt (1877-1945): escritor, poeta y ensayista alemán. Primero próximo al círculo de George y luego al de Hoffmannsthal, Borchardt defendió la tradición contra los nuevos movimientos literarios de su época (impresionismo y naturalismo) con una lengua y estilo de formas rebuscadas y difíciles. [N. del T.] **<<**

[505] Carta de Goethe a Marianne von Eybenberg del 16 de junio de 1809, citada en Gräf: *Goethe ueherseine Dichtungen, loc. cit*., p. 385 (n º 733). **<<**

[506] *Briefivechsel zwischen Goethe und Zelter, loc. cit*, 1.ª parte, Berlin, 1833, p. 373 (Zelter a Goethe, el 27 de octubre de 1809). <<

[507] Balada de Goethe. Cfr. *Obras completas, loc. cit.*, vol. I, pp. 843 s. [N. del T.] <<

[508] Calírroe, ‘ola bella’, en alemán *Schönfließ*: nombre de soltera de la madre de Benjamin, sobre el que éste especula en sus escritos autobiográficos. [N. del T.] **<<**

[509] *schônfüßige*. [N. del T.] <<

[510] Julius Walter: *Die Geschichte der Asthetik im Altertum, loc. cit*, p. 6.
<<

[511] Anónimo: «Ueber Goethes *Wahlverwandtschaften*», en *Evangelische Kirchen-Zeitung*, *loc. cit*., (Berlín, 17 de julio de 1831), n.º 57, p. 452. **<<**

[512] Zacharias Werner: «Die Wahlverwandtschaften», *loc. cit., vv*. 6 s. <<

[513] Bettina von Arnim: *Goethes Briefivechsel miteinem Kinde, loc. cit.*, p. 87 (Bettina a Goethe, el 9 de noviembre de 1809). <<

[514] Adalbert Stifter (1805-1868): escritor austríaco. Sus relatos, que según Nietzsche contienen buena parte de la mejor prosa alemana del siglo XIX, atestiguan un sentido poético, casi aristocrático, de la belleza, tras el cual se adivina el desconcierto por el triunfo histórico del egoísmo y la brutalidad. En la colección de relatos publicada en 1853 bajo el título de *Bunte Steine [Piedras de colores]* define su programa narrativo como la inmersión en las pequeñas cosas que dominan a los hombres y la naturaleza. [N. del T.] **<<**

[515] Cfr. Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cít.*, vol. 6, p. 366 (*Wahrheil und Dkhtung*, III, 11); sobre esto, cfr. Gräf: *Goethe ueber seine Dichtungen, loc. cit.*, pp. 459 s. (n.º 880, nota 2). <<

[516] *AE*, I, 6 [ed. esp. cit.: p. 67]. <<

[517] Cfr. *AE*, II, 10 [ed. esp. cit.: p. 253]. [N. del T.] <<

[518] Bielschowsky: *Goethe, loc. cit*., p. 286. <<

[519] [Goethe]: *Notiz* […]; citado en *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, loc. cit.*, p. 211 [ed. esp.: *Obras completas,* cit., vol. II, pp. 1949 s.]. <<

[520] Friedrich Hebbel (1813-1863): dramaturgo alemán, autor de una *Judith* y de una *María Magdalena*. [N. del T.] **<<**

[521] Hebbel: *Werke in zehn Teilen [Obras en diez partes*], ed. con introducciones y notas de Theodor Poppe, 10.ª parte [vol. 6]: *Tagebücher II [Diarios II],* Berlín/Leipzig/Viena/Suttgart, s. a., pp. 120 s. (n.º 3699). **<<**

[522] Hebei: *ibid*., 8.ª parte [vol. 4]: *Asthetische und kritische Schriften [Escritos estéticos y críticos]*, Berlín/Leipzig/Viena/Suttgart, s. a., p. 64 (Prólogo a *María Magdalena*, refiriéndose a la relación del arte dramático con el tiempo y puntos afines). <<

[523] Baumgartner: *Goethe, loc. cit.*, vol. 2: *Gedichte* [Poemas], con introducción y notas de Eduard von der Hellen, 2.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1902], p. 211 («Trilogie der Leidenschaft. Aussöhnung» [«Trilogía de la pasión. Pacificación»], v. 206). <<

[524] Cfr. Goethe: *Obras completas, loc. cit*., vol. I, pp. 1133 s. [N. del T.] **<<**

[525] Último verso de «Pacificación». [N. del T.] <<

[526] Cfr. *ibid*., p. 341 (Notas). <<

[527] *Ibid*., p. 211 («Elegie» [«Elegía»], v. 178) [cfr. Goethe: *Obras completas*, *loc*. *cit*, vol. 2, p. 1133]. **<<**

[528] «Elegía» es el segundo poema de la *Trilogía de la pasión* (cfr. *Obras completas*, *loc*. *cit*., vol. II, pp. 1129 ss.) y «A Werther» el primero (cfr. *ibid*., pp. 1127 ss.). [N. del T.] <<

[529] *Ibid*. (v. 194) [ed. esp. cit.: *ibid.]*. <<

[530] *Ibid*. (v. 195) [ed. esp. cit.: *ibid.]*. <<

[531] «La vista se humedece, y siente en anhelo superior / el divino valor de los sonidos como de las lágrimas». *Ibid*. (vv. 199 s.) [ed. esp. cit.: *ibid*., p. 1134.]. <<

[532] Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls, loc. cit*., p. 125. <<

[533] Carl Albrecht Bernoulli: *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Wiirdigungsversuch [Johann Jakob Bachofen y el símbolo natural. Un intento de valoración]*, Basilea, 1924, p. 420. <<

[534] Carl Albrecht Bernoulli (1868-1937): historiador, poeta, novelista, dramaturgo y filósofo de la cultura suizo. [N. del T.] **<<**

[535] Johann Jakob Bachofen: *Die Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Ginaikokratie der alten Welt nach ihrer religiosen undrechtlichen Natur*, 2.ª ed., Basilea, 1897, pp. 330 ss. <<

[536] Johann Jakob Bachofen (1815-1887): jurisconsulto e historiador suizo. En *El matriarcado*, publicado por vez primera en l86l, trató de explicar, desde una concepción idealista de la historia, la evolución de las instituciones familiares por la evolución de las religiosas. [N. del T.] <<

[537] Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit*, vol. 38: *Schrifien zur Literatur [Escritos sobre literatura], con* introducción y notas de Oskar Walzel, 3.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1907], p. 84 (*Nachlese* zu *Aristóteles' Poetik [Relectura de la Poética de Aristóteles*]). <<

[538] Cfr. Simmel: *Goethe, loc. cit*., pp. 63 ss. **<<**

[539] Cfr. Kant: *Gesammelte Schriften, loc. cit*, 1.ª división, vol. 5: *Kritik der Urtheilskraft*, Berlín, 1913, pp. 219-236 (*Erster Theil, Kritik der asthetischen Urtheilskraft; Erster Abschnitt, ErstesBuch: Drittes Moment der Gesmachsurtheile nach der Relation der Zwecke, welche in ihnen in Betrachtunggezogen wird*, §§ IO-17) [ed. esp.: *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pp. 119-136]. <<

[540] *AE*, II, 10 [ed. esp. cit.: pp. 258 s.]. [N. del T.] <<

[541] *AE*, II, 10 [ed. esp. cit.: p. 258. <<

[542] *Briefivechselavischen Goethe und Zelter, loc. cit.*, 1.ª parte, Berlín, 1833, p. 367 (Goethe a Zelter, el 26 de agosto de 1809). <<

[543] «Dejadme parecer hasta que sea. / ¡No me despojéis del blanco vestido! / Me precipito de la bella tierra / a la estable morada. / Allí descansaré un breve rato, / luego la nueva mirada se abrirá, / entonces abandonaré el puro velo, / con el cinturón y la corona». Goethe: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 2, pp. 86 s. («Mignon». De *Wilhelm Meister* [cuarto poema], vv. 1-8) [ed. esp.: *Obras completas, loc. cit.*, vol. 2, p. 465]. <<

[544] *Ibid*., vol. 14: *Faust*, con introducción y notas de Erich Schmidt, 2.ª parte, Stuttgart/Berlín, s. a. [1906], p. 204 (Acto III, tras el v. 9944) [ed. esp.: *Fausto*, *loc*. *cit*., p. 291]. <<

[545] «Sujeta firme lo que te ha quedado. / No sueltes el vestido, que ya tiran / de sus picos demonios, y querrían / arrastrarlo al submundo. ¡Agarra fuerte! / Ya no es la diosa que perdiste, / pero aún es divino». *Ibid*., p. 204 («La Fórcida a Fausto», Acto III, vv. 9945-9950) [ed. esp. cit.: *ibid.]*. <<

[546] *Ibid*., vol. 35= *Schriften zur Kunst [Escritos sobre arte],* con introducción y notas de Wolfgang von Oettingen, 3.ª parte, Suttgart/Berlín, s. a. [1904], p. 306 *(Maximen und Reflexionen über Kunst. Aus «Kunst und Altertum» [Máximas y reflexiones sobre arte. De «Arte y Antigüedad»])* [ed. esp.: *Obras completas, loc. cit*, vol. I, p. 358]. <<

[547] I, 4 [ed. esp. cit.: p. 49]. <<

[548] Bettina von Arnim: *Goethes Briefivechsel miteinem Kinde, loc. cit*., pp. 45 s. (Bettina a Goethe, el 22 de mayo de 1809). **<<**

[549] *AE*, II, 3 [ed. esp. cit.: pp. 181 s.]. <<

[550] Gundolf: *Goethe, loc. cit.*, p. 569. <<

[551] *Ibid*. <<

[552] Sulpiz Boisserée (1783-1854): coleccionista y crítico de arte francés. [N. del T.] <<

[553] Conversación con Sulpiz Boisserée del 5 de octubre de 1815, citada en *Goethes Gespräche, loc. cit.*, vol. 2, p. 353 (n.º 1723). **<<**

[554] Cfr. Hölderlin: *Sämtliche Werke, loc. cit.*, vol. 5, p. 176 (*Anmerkungenzum Odipus*, I) [ed. esp.: *Notas sobre Edipo, loc. cit.*, p. 135]. <<

[555] *AE*, II, 13 [ed. esp. cit.: p. 279]. <<

[556] Dante Alighieri: *Divina Commedia, Inferno* (V, v. 142), citado según Stefan George: *Gesamt-Ausgabe der Werke, loc. cit.*, vols. 10/11: *Dante, Die göttliche Komodie*, Traducciones, Berlín, s. a. [1932], p. 31 («Franziska von Rimini» [«Francesca de Rimini»], v. 73) [ed. esp.: *La divina comedia*, Ferma, Barcelona, 1947, p. 40]. <<

[557] La cita no se encuentra al final de *Las afinidades efectivas*. Posiblemente, de manera consciente o inconsciente, Benjamin ha juntado en una cita ficticia dos pasajes que se refieren a Ottilie: «[…] él [el arquitecto] se puso […] con la cabeza y la mirada inclinadas hacia la inanimada […] con qué naturalidad también esta vez»; poco después habla el narrador del «estado de Ottilie, permanentemente bello, más parecido al sueño que a la muerte». Cfr. *AE*, pp. 317 s. <<

[558] Alusión a la escuela de pintores alemanes (Overbeck, Pforr, Cornelius, etc.) llamada de los Nazarenos, que aspiraba a una regeneración del arte sobre una base religiosa: entre sus creaciones más importantes se cuentan los frescos que dejaron en Roma. [N. del T.] <<

[559] No se trata aquí de una inscripción que se pudiera ver sobre la casa del músico, sino de un cuarteto cuyo título era *Casa en Bonn*, que se incluyó en la serie de *Tablas* que contiene la colección de poemas *El séptimo anillo* de Stefan George. [N. del T.] <<

[560] «Antes de que estéis fortalecidos para la lucha en vuestra estrella, / os canto, combate y victoria de estrellas más altas. / Antes de que estrechéis el cuerpo en esta estrella, / yo os invento el sueño en eternas estrellas». Stefan George: *Gesamt-Ausgabe der Werke, loc. cit*, vols. 6/7, p. 202 («Haus in Bonn», vv. 1-4). <<

[561] Las notas al pie de la presente edición de *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* son del propio Benjamin, salvo que se indique lo contrario. [Nota del editor español.] **<<**

[562] *Motto* — [Johann Wolfgang von Goethe]: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición del Jubileo, en colaboración con Konrad Burdach (y otros), edición de Eduard von der Hellen, Stuttgart/Berlín, s. a. [1907 ss.], vol. 4.º: *Schriften zur Naturwissenschaft [Escritos sobre los ciencias naturales]*, II, pp. 140 s. <<

[563] Cfr. Platón: *El banquete o Del amor*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 583-597. [N. del T.] <<

[564] Cfr. Emile Meyerson: *De l’explication dans les sciences [De la explicación de las ciencias*], 2 vols., Paris, 1921, *passim*. <<

[565] «Salvar los fenómenos». [N. del T.] <<

[566] Benjamin alude aquí a lo que es el origen de la imagen vulgar del ‘velo de Isis’. Según Plutarco (*De Isis y Osiris*, cap. V), en la ciudad egipcia de Sais se encontró una estatua velada de la diosa con la inscripción siguiente: «Soy todo lo que ha sido, es y será, y jamás ningún mortal ha corrido mi velo». [N. del T.] **<<**

[567] Hermann Güntert: *Von der Sprache der Gotter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache [Del lenguaje de los dioses y de los espíritus. Investigaciones de la historia del significado en el lenguaje de los dioses homérico y aédico]*, Halle/Saale, 1921, p. 49. Cfr. Hermann Usener: *Gotternamen. Versuch einer Lehre von der religiosen Begrijfsbildung [Los nombres de los dioses. Ensayo de una doctrina de la formación de los conceptos religiosos]*, Bonn, 1896, p. 321. <<

[568] «Por sí mismo». [N. del T.] <<

[569] «Roca de bronce». Expresión francesa que se hizo proverbial desde que el emperador Federico Guillermo I de Prusia la empleara en un discurso para referirse con ella a su canciller von Bismarck en oposición a la roca de San Pedro con la que contaban los ‘hermanos’ católicos. [N. del T.] <<

[570] Jean Hering: «Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee» [«Observaciones sobre la esencia, la esencialidad y la idea»], en *Jahrbuch für Philosophie und phánomenologische Forschung* 4 *[Anuario de filosofía y de investigación fenomenológica* 4] (1921), p. 522. <<

[571] Max Scheler: *Vom Umsturzder Werte [De la subversión de los valores*], 2.ª edición revisada de los *Abhandlungen und Aufsatze [Ensayos y artículos]*, Leipzig, 1919, vol. I, p. 241. <<

[572] Johannes Volkelt (1848-1930): filósofo alemán. Primero hegeliano, luego schopenhaueriano, más tarde hartmanniano, al fin terminaría profesando un neokantismo de orientación metafísica. Partiendo de la constatación de que las mismas ciencias naturales van más allá de los límites de la experiencia, Volkelt propugna una metafísica crítica basada en un mínimo transubjetivo, es decir, compartido por todos los individuos cognoscentes. Consecuentemente con estos planteamientos, considera la lógica como parte de la epistemología y la estética como una ciencia normativa de método analítico que se funda en la psicología. Su *Ästhetik des Tragischen* conoció tres ediciones: en 1897, 1906 y 1917. [N. del T.] <<

[573] Arno Holz (1863-1929): escritor alemán. Autor de un manifiesto naturalista en su juventud (*El libro del tiempo*, 1885), se iría alejando poco a poco respecto de aquella posición hasta escribir en 1908 una pieza titulada *Eclipse de sol*, cuyo héroe va «en busca de una idea en la que creerá. [N. del T.] <<

[574] Max Halbe (1865-1944): escritor alemán. El naturalismo y la denuncia de la violencia de los diferentes prejuicios sociales, que eran propios de su primer teatro (*El deshielo*, 1892; *Juventud*, 1893), irían remitiendo a favor de una novelística costumbrista abiertamente descomprometida. [N. del T.] <<

[575] Konrad Burdach (1859-1936): germanista alemán. [N. del T.] <<

[576] Jakob Burckhardt (1818-1897); historiador suizo de expresión alemana. Hijo de un pastor protestante, abandonó la teología por la historia. Especialista en historia del arte y de la civilización, es autor de algunos famosos trabajos sobre el Renacimiento italiano y la Grecia antigua en los que se preocupaba por captar la individualidad de cada época. Durante unos años compartió con Nietzsche el claustro de la Universidad de Basilea, ejerciendo influencia sobre él. Combatió la idea de progreso, oponiéndole los signos de decadencia que le parecían evidenciarse en Occidente. [N. del T.] <<

[577] Konrad Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Anhandlungen überdie Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst [Reforma, Renacimiento, Humanismo. Dos ensayos sobre los fundamentos de la cultura y la filología moderna],* Berlín, 1918, pp. 100 ss. <<

[578] Ernst Troeltsch (1865-1922): historiador y filósofo alemán. Su visión de la filosofía de la historia trata de explicitar la unidad del devenir a través de cada cultura y sus valores; la suya es una posición muy próxima a la de la escuela de Bade y a Dilthey. [N. del T.] <<

[579] Burdach: *ibid*., p. 213 (nota). <<

[580] Fritz Strich (1882-1963): historiador alemán de la literatura. Se le considera el primer estudioso que aplicó el concepto de barroco a la literatura. [N. del T.] <<

[581] Fritz Strich: «Der lyrische Stil des siebzehten Jahrhunderts» [«El estilo lírico del siglo XVII»], en *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 6o Geburstage dargebracht von Eduard Berend [u. a.] [Ensayos sobre la historia de la literatura alemana. Ofrecidos a Franz Muncker en su 60.º aniversario por Eduard Berend [y otros]],* Múnich, 1916, p. 52. <<

[582] Richard M[oritz] Meyer: «Über das Verstandnis von Kunstwerken» [«Sobre la comprensión de obras de arte»], en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Padagogik* 4 *[Nuevos anuarios de la Antigüedad clásica, historia y literatura alemana y de pedagogía* 4] (1901) (= *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Padagogik 7 [Nuevos anuarios de la Antigüedad clásica, historia y literatura alemana y de pedagogía* 7]), p. 378. <<

[583] Richard Moritz Meyer (1860-1914): historiador alemán de la literatura. En su obra se encuentran precedentes de la teoría de los campos semánticos y una fundamentación teórica de la división por décadas de la literatura alemana del siglo XIX. [N. del T.] <<

[584] Meyer: *ibid*., p. 372. <<

[585] Benedetto Croce (1866-1952): crítico literario, historiador, filósofo y político italiano. Discípulo de Spaventa, durante un tiempo se sintió atraído por el marxismo (al que más tarde criticaría duramente), siendo luego influido por las teorías estéticas e históricas de J. B. Vico. Pero fue el idealismo hegeliano la doctrina a la que definitivamente se adhirió su filosofía del espíritu. Así expuso sucesivamente una concepción original de la creación y del lenguaje artístico que ponía el acento en la unidad intuitiva del contenido y de la forma de la obra de arte (La *estética como ciencia de la expresión*, 1902), una teoría del conocimiento (*La lógica como ciencia del concepto puro*, 1909) y de la práctica, económica y ética (*Filosofía de la práctica*, 1909). Reacio a toda trascendencia, definió su filosofía como un ‘historicismo’ absoluto, para el cual el sentido de la historia no es sino la progresiva afirmación de la libertad y de la actividad creativa del espíritu (*Teoría e historia de la historiografía*, 1912). Su pensamiento, pues, se pretendió total («El pensamiento piensa todo o nada»), sin perder nunca de vista en todo caso la realidad concreta. Fundador de la revista *Crítica* (1903), se consagró a importantes trabajos de historia, crítica literaria (*La literatura de la nueva Italia*, I9I4_i94o) e historiografía (*Historia del reino de Nápoles*, 1925; *Historia de Europa en el siglo* XIX, 1932). Tomando parte activa en la vida política italiana, a diferencia de Gentile nunca dejó de afirmar sus posiciones liberales. Senador (1910) y ministro de Instrucción Pública (1920-1921), manifestó su rotunda oposición al fascismo. Tras el hundimiento del régimen, en 1944, asumió la presidencia del Partido Liberal, y fue elegido primero diputado y luego senador de la República Italiana. [N. del T.] <<

[586] Benedetto Croce: *Grundriß der Asthetik. Vier Vorlesungen*, edición alemana autorizada de Theodor Poppe, Leipzig, 1913 (*Wissen und Forschen* 5 *[Saber e investigar 5*]), p. 43 [ed. esp.: *Breviario de estética*, Aldebarán, Madrid, 2002, pp. 61 s.]. <<

[587] Croce: *ibid*., p. 46 [ed. esp. cit.: pp. 64 s.]. <<

[588] Croce: *ibid*., p. 67. <<

[589] Cfr. Hermann Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, 1) [Lógica del conocimiento puro (Sistema de filosofía, 1)]*, Berlín, 1914, 2.ª ed., pp. 35 s. <<

[590] Hermann Cohen (1842-1918): filósofo alemán. Líder de la escuela neokantiana de Marburgo, su influencia se dejó sentir en Natorp y Cassirer. Rechazando la oposición kantiana entre sensibilidad y entendimiento, consideraba el pensamiento como una actividad originaria capaz de producir por sí misma (*a priori*) su propio objeto (el concepto lógico) e hizo del conocimiento objetivo la ciencia matemática de la naturaleza, cuyo instrumento es el cálculo infinitesimal. El intelectualismo de Cohen se extiende también a los terrenos de la moral y de la estética. En sus primeras ediciones las tres partes de su *System der Philosophie [Sistema de filosofía]* (Bruno Cassirer: Berlín) aparecieron en 1902 (*Logik der reinen Erkenntnis [Lógica del conocimiento puro*]), 1904 (*Ethik des reinen Wollens [Ética del querer puro*]) y 1912 (*Asthetik des reinen Gefiihls [Estética del sentimiento puro]*). [N. del T.] <<

[591] Cfr. Walter Benjamin: «Die Aufgabe des Ubersetzers» [«La tarea del traductor»], en Charles Baudelaire: *Tableaux parisiens [Cuadros parisinos*], traducción alemana con un prólogo de Walter Benjamin, Heidelberg, 1923. *Die Drucke des Argonautenkreises* 5 *[La imprenta del círculo de los argonautas* 5]. 1923, pp. VIII-IX. <<

[592] Jakob Grimm (1785-1863): filólogo y escritor alemán. Fundador de la filología alemana, reunió y publicó con su hermano Wilhelm (1786-1859) y con Johann Joseph Görres (1776-1848) varias colecciones de cuentos y leyendas. Suya es también una *Historia de la lengua alemana* (1848), así como un *Diccionario alemán* (1852-1858). [N. del T.] **<<**

[593] Karl Lachmann (1793-1851): biólogo alemán. Creador de un fecundo método de crítica textual en base al cual él mismo realizó importantes ediciones de textos clásicos (Lucrecio), bíblicos y alemanes medievales. [N. del T.] <<

[594] Andreas Greif, llamado Gryphius (1616-1664): poeta y dramaturgo alemán. Considerado una de las figuras más representativas de la literatura barroca alemana, su vida y su obra estuvieron marcadas por las graves desgracias de una patria arrasada política y espiritualmente durante la Guerra de los Treinta Años. Su sentimiento trágico de la fragilidad de la existencia humana y la vanidad del mundo, frente al cual opone una fe cristiana teñida de estoicismo, se reflejará en su obra lírica y en un teatro hecho de intrigas complejas e intención ética y didáctica, en el que trató de sintetizar a Shakespeare, el teatro francés (sobre todo Corneille) y la tragedia clásica (de la cual tomó prestado el personaje del coro). [N. del T.] <<

[595] Johann Christian Hallmann (ca. 1640-ca. 1705)): poeta y dramaturgo alemán. En su obra, despreciada en bloque por la mayoría de comentaristas del siglo XVIII y sólo revitalizada a partir de mediados del siglo siguiente, cabe la distinción de dos períodos: antes y después de su conversión al catolicismo. En el segundo, abandonado por sus antiguos mecenas protestantes, su lenguaje, siempre ornamental y retórico, fue incorporando progresivamente elementos del drama barroco jesuítico, así como del teatro itinerante (adición de una trama secundaria *buffa* que parodia a la *seria* principal) y también de la ópera veneciana. [N. del T.] **<<**

[596] Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama: Studien zur Literatur-und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts [Séneca y el drama alemán del Renacimiento: Estudios sobre la historia de la literatura y del estilo en los siglos XVI y XVII]*, Berlín, 1907. [N. del T.] <<

[597] Strich: *loc. cit*, p. 21. <<

[598] Cfr. August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, editadas por Eduard Blocking, vol. 6: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur [Lecciones sobre arte dramático y literatura*], 3.ª ed., 2.ª parte, Leipzig, 1846, p. 403. — También A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst [Lecciones sobre arte y literatura]*, editadas por J[akob] Minor, 3.ª parte (1803-1804): *Geschichte der romantischen Literatur [Historia de la literatura romántica]*, Heilbronn, 1884 (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 19 [Monumentos de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX*. 19]), p. 72. <<

[599] Cfr. Karl Lamprecht: *Deutsche Geschichte [Historia de Alemania]*, 2.ª sección: *Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens [La época moderna. La era de la vida del alma individual]*, 3.er vol., la mitad (= vol. 7 de toda la serie, la mitad), 3.ª edición inalterada, Berlín, 1912, p. 267. <<

[600] Karl Lamprecht (1856-1915): historiador alemán. Sus estudios sobre la historia económica de Francia y Alemania durante la Edad Media, y entre ellos la *Historia de Alemania* que cita Benjamin (primera edición: 1891-1909), constituyeron importantes contribuciones a la renovación en Alemania de los trabajos sobre historia. [N. del T.] **<<**

[601] «Ser de provecho y deleitar quieren los poetas». La cita exacta dice: «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*» («O ser de provecho o deleitar quieren los poetas»). Horacio: *De arte poética*, v. 333. [N. del T.] **<<**

[602] Augustus Buchner (1591-1661): escritor y profesor de retórica y poética alemán. Su rigurosa sistematización de los principios de ambas disciplinas, que estaba basada en el estudio exhaustivo de los clásicos latinos, ejerció gran influencia sobre todos los literatos de su época. [N. del T.] <<

[603] Cfr. Hans Heinrich Borcherdt: *Augustus Buchner und seine Vedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts [Augustus Buchner y su importancia para la literatura alemana del siglo XVII],* Múnich, 1919, p. 58. <<

[604] David Kaspar Lohenstein (1635-1683): poeta, novelista y dramaturgo alemán. Amanerado en su lírica, y autor de una inacabada novela heroica que evocaba la legendaria Figura del «valiente defensor de la libertad de Alemania» (*El magnánimo caballero Arminius*), sería, con su rival Andreas Gryphius, uno de los principales creadores de la tragedia barroca, género en el que, a partir de unos análisis psicológicos sumamente pesimistas, siempre mostró una intención nítidamente moralizadora (*Cleopatra*, l66l; *Agripina*, 1665; *Sofonisba*, 1680). [N. del T.] <<

[605] Conrad Müller: *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein [Contribuciones a la vida y obra de Daniel Casper von Lohenstein],* Breslau, 1882 (*Germanistiche Abhandlungen, 1 [Ensayos de germanística, 1*]), pp. 72 s. <<

[606] Goethe: *Werke* [Obras], edición por encargo de la Gran Duquesa Sophie de Sajonia (= Edición de Weimar), 4.ª sección: *Briefe [Cartas],* vol. 42: enero-julio de 1827, Weimar, 1907, p. 109. <<

[607] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931): filólogo alemán especializado en la cultura de la antigua Grecia, a cuyo estudio aplicaría el método positivista. En el ámbito del fenómeno dionisíaco, es de destacar la acerba crítica que, en nombre de los filólogos académicos, siempre atentos a la especificidad del fenómeno histórico-literario, dirigió contra las tesis contenidas en *El nacimiento de la tragedia*, de su condiscípulo Nietzsche. [N. del T.] **<<**

[608] Catarsis. [N. del T.] <<

[609] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Einleitung in diegriechische Tragödie [Introducción a la tragedia griega]*, reimpresa a partir de la 1.ª edición del *Hércules* de Eurípides, I, caps. I-IV, Berlín, 1907, p, 109. <<

[610] Herbert Cysarz: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko [Literatura barroca alemana. Renacimiento, Barroco, Rococó]*, Leipzig, 1924, p. 299. <<

[611] Cfr. J[ulius] Petersen: «Der Aufbau der Literaturgeschichte» [«La estructura de la historia de la literatura»], en *Germanisch-romanische Monatscrift* 6 *[Revista mensual germano* - *románica* 6] (1914), pp. 1-16 y pp. 129-152; especialmente, pp. 149 y 151. <<

[612] Herbert Cysarz (1896-1985): filósofo, historiador y germanista alemán. El libro que cita Benjamin fue novedoso por la osada síntesis que planteaba sobre la base de una tensión entre la forma clásica por un lado y el *éthos* y el sentimiento cristianos de la literatura barroca por el otro. [N. del T.] <<

[613] Louis G. Wysocki: *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. Thèse de doctorat [Andreas Gtyphius y la tragedia alemana en el siglo* XVII. *Tesis de doctorado],* París, 1892, p. 14. <<

[614] «Son, como se ha dicho muchas veces, obras de teatro escritas por verdugos y para verdugos. Pero esto es lo que les hacía falta a las personas de aquel tiempo. Al vivir en una atmósfera de guerras y de luchas sangrientas, estas escenas les parecían naturales; lo que se les ofrecía era el cuadro de sus costumbres. Por eso degustaban ingenua y brutalmente el placer que les era allí ofrecido». [N. del T.] <<

[615] Petersen: *op. cit*, p. 13. <<

[616] Cfr. Christian Hofman von Hofmanswaldau: *Auserlesene Gedichte [Poemas escogidos*], editados con una introducción de Felix Paul Greve, Leipzig, 1907, p. 8. <<

[617] Cfr., sin embargo, Arthur Hübscher: «Barock ais Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte» [«El Barroco como configuración del sentimiento antitético de la vida. Fundamentación de una fraseología de la historia del espíritu»], en *Euphorion* [*Euforión*] 24 (1922), pp. 517 y 719-805. <<

[618] Victor Mannheimer: *Die Lyrik des Andreas Giyphius. Studien und Materialien [La poesía de Andreas Gryphius. Estudios y materiales*], Berlin, 1904, p. XIII. <<

[619] Franz Werfel (1890-1945)= poeta, dramaturgo y novelista austríaco nacido en Praga y fallecido en Beverly Hills. En todos los terrenos literarios su figura aparece ligada formalmente al expresionismo, y a unos contenidos de sentimiento humanitario, liberal y pacifista, inspirados por las preocupaciones religiosas de este escritor de origen judío, fuertemente atraído por el cristianismo. [N. del T.] <<

[620] Martin Opitz (1597-1639) = poeta y dramaturgo alemán. Desempeñó un papel muy importante en la evolución del teatro alemán del siglo XVII, no tanto por sus obras teóricas como por sus dramas y sus traducciones de tragedias griegas (entre ellas, por cierto, unas *Troyanas* de Eurípides). [N. del T.] <<

[621] Alois Riegl (1858-1905): historiador del arte austríaco. Entre 1886 y 1897 trabajó en el Museo del Arte y la Industria de Viena, en cuya universidad impartió clases a partir de 1897 y donde fue miembro fundador de la Escuela Vienesa de Historia del Arte. En el plano teórico destaca su atención a períodos de la historia del arte despreciados hasta entonces (la Antigüedad tardía, la alta Edad Media, el Barroco), así como su concepto de una 'voluntad artística' en evolución continua que, por ejemplo, en las artes plásticas permitió el paso de un espacio *héptico* (figuras amontonadas o superpuestas sin organización homogénea y unitaria) a un espacio *óptico* (que culmina con el sometimiento a la perspectiva lineal a partir del Renacimiento). Entre sus obras destacan *Problemas de estilo* (1893), *El arte industrial tardorromano* (1901), *El culto moderno a los monumentos* (1903) y *El nacimiento del arte barroco en Roma* (1908). [N. del T.] <<

[622] Literalmente, ‘gran danza’. [N. del T.] **<<**

[623] Literalmente, ‘gran poema’. [N. del T.] <<

[624] Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barocks [Del espíritu del Barroco*], 3.ª-5.ª ed., Múnich, 1921, p. 28. <<

[625] *Motto*: Filidor [¿Caspar Stieler?]: *Trauer- Lust- und Misch-Spiele [Tragedias, comedias y tragicomedias*], 1.ª parte, Jena 1665. p. 1. [de la paginación particular de *Ernelinde Oder Die Vielmahl Braut*, *Mischspiel*, Rudolstadt, s. a. (1, 1)]. «Acto I. Escena I. Enrique. Isabel. La escena representa la sala del trono. Enrique: *Yo soy rey*. Isabel: *Yo soy reina*. Enrique: *Puedo y quiero*. Isabel: *Ni podéis ni debéis querer*. Enrique: *¿Quién me lo impedirá?* Isabel: *Mi prohibición*. Enrique: *Yo soy rey*. Isabel: *Sois mi hijo*. Enrique: *Aunque os honre como madre, / debéis saber / que no sois más que mi madrastra. La quiero*. Isabel: *No será vuestra*. Enrique: *Yo digo que la quiero. Quiero/a Ernelinda*». <<

[626] *Filidor der Dorfferer*, pseudónimo de Caspar (o Kaspar) Stieler (1632-1707): poeta y dramaturgo alemán. Fue además investigador de la lengua alemana, a cuya unificación contribuyó con el primer diccionario comprehensivo (1691). [N. del T.] <<

[627] Cysarz: *loc. cit.*, p. 72. <<

[628] Cfr. Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom [El nacimiento del arte barroco en Roma*], editado a partir de su legado por Arthur Burda y Max Dvorák, 2.ª ed., Viena, 1923 p. 147. <<

[629] *Siete libros de poética*. [N. del T.] <<

[630] Giulio Cesare Scaligero (1484-1558): médico y humanista italiano. De carácter muy entero, se opuso a no pocos sabios de su tiempo (Cardano, Erasmo). Es autor de trabajos científicos sobre Hipócrates, Aristóteles y Teofrasto, así como de obras literarias, en particular de la *Poética* mencionada por Benjamin, generalmente considerada como anuncio del clasicismo. [N. del T.] <<

[631] Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts [Séneca y el drama renacentista alemán. Estudios sobre la historia de la literatura y del estilo de los siglos XVI y XVII]*, Berlín, 1907 (Palaestra. 46), p. 326. <<

[632] Cfr. Lamprecht: *loc. cit.*, p. 265. <<

[633] Gian Giorgio Trissino (14.78-1550): escritor italiano. Exiliado de Venecia por razones políticas, viajó por Lombardía y Alemania antes de conocer en Roma el favor de León X, Clemente VII y Paulo III. Estos papas, además de encomendarle diversas misiones diplomáticas, le apoyaron, como Dante, en su trabajo de gramático a favor de la unificación de la lengua italiana, empezando por el alfabeto. Como poeta y dramaturgo quiso dar ejemplo de la imitación de los clásicos de la antigüedad que preconizaba en sus obras teóricas: su *Sofonisba* (1515) fue modelo de las tragedias italianas del siglo XVI, y con *Italia liberada de los godos* (1547-1548) trató igualmente de dotar a Italia de una epopeya compuesta estrictamente en conformidad a las reglas aristotélicas, [n. del T.] <<

[634] *Papiniano*: tragedia de Andreas Gryphius (1659) sobre la figura del jurisconsulto romano Emilio Papiniano (s. II d. C.), cuya muerte asocia la leyenda con su negación a justificar en el Senado el fratricidio de Caracalla. [N. del T.] <<

[635] Georg-Philipp Harsdörffer (1607-1658): poeta lírico alemán. Fundador en Nüremberg el grupo poético de los ‘pastores de Pegnitz’ u ‘orden de los cultivadores de flores’, practicó un característico estilo preciosista. [N. del T.] <<

[636] Lodovico Castelvetro (1505-1571); escritor italiano. Fue condenado en contumacia por la Inquisición al exilio de su Módena natal, debido probablemente a una áspera polémica sostenida con Annibal Caro (1553). Tradujo al italiano la *Poética* de Aristóteles (de la que en sus comentarios resaltó la obligatoriedad de las tres unidades) y contribuyó a la normativización de la lengua italiana sobre criterios históricos que la derivaban de manera directa de la latina. [N. del T.] **<<**

[637] Siegmund von Birken (1626-1681): poeta de corte e iglesia, perteneció al grupo de ‘pastores de Pegnitz’ formado por su amigo Georg-Philipp Harsdörffer. [N. del T.] <<

[638] *Teutsche Rede – bind - und Dicht - Kunst / verfasset durch Den Erwachsenen [Sigmund von Birken] [El arte alemán de la retórica y la poesía, redactado por el adulto [Sigmund von Birken]]*, Núremberg, 1679, p. 336. <<

[639] *απάθεια*: ‘Apatía’, ‘ausencia de pasión’. [N. del T.] **<<**

[640] Justo Lipsio, en latín Justus Lipsius, Joos Lips en holandés (1547-1606): humanista flamenco. Adherido al luteranismo en 1570, las opiniones que sostuvo en *De una religione* (1590) le hicieron sospechoso a los ojos de los reformistas, regresando al catolicismo. Es asimismo autor de una obra de inspiración estoica titulada *De constantia* (1583). [N. del T.] **<<**

[641] *ἔλεος*: ‘Piedad’ o ‘compasión’. [N. del T.] <<

[642] Cfr. Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion [La concepción del mundo y el análisis del hombre desde el Renacimiento y la Reforma. Ensayos sobre la historia de la filosofía y la religión], Gesammelte Schriften.* 2 *[Obras completas*, 2], Leipzig/Berlín, 1923, p. 425. <<

[643] Martin Opitz: *Prosodia Germánica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey. Nunmehr zum siebenden mal corred gedrückt [Prosodia germánica, o Libro de la poesía alemana. Ahora impresa con siete correcciones*], Frankfurt am Main, s. a. [ca. 1650], pp. 30 s. <<

[644] Johannes Rist (1607-1667): pastor protestante y poeta alemán. Discípulo de Martin Opitz, compuso en latín y alemán poemas de un estilo a veces notablemente sobrecargado. Algunas de sus obras, de inspiración religiosa, fueron muy populares. [N. del T.] <<

[645] *Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter [Aprilgespräch] / beschrieben und fürgestellet von Dem Rüstigen [Johann Rist] [La diversión más noble de todas para los ánimos amantes del arte y la virtud [Diálogo de abril], / descrito y compuesto por el Robusto [Johann Rist],* Frankfurt, 1666, pp. 241 s. <<

[646] August Adolf von Haugwitz (1645-1706): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.] <<

[647] A(ugust) A(dolph) von H(augwitz): *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrob [Prodromus Poeticus, o: La vanguardia poética*], Dresde, 1684. p. 78 (de la paginación particular de *Schuldige Unschuld / Oder Maria Stuarda [La inocencia culpable/o María Estuardo*], nota). <<

[648] Andreas Gryphius: *Trauerspiele*, ed. de Hermann Palm, Tubinga, 1882 (Biblioteca de la Unión Literaria de Stuttgart, 162.), p. 635 (*Ämilius Paulus Papinianus*, nota). **<<**

[649] Bernhard Erdmannsdörffer (1833-1901): historiador alemán. [N. del T.] <<

[650] Bernhard Erdmannsdörffer: *Deutsche Geschichte vom Wetsfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Fnedrich's des Großen, 1648-1740 [Historia de Alemania desde la Paz de Westfalia hasta la subida al poder de Federico el Grande, 1648-1740],* vol. I, Berlín, 1892 (*Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen [Historia Universal en monografías*], 3, 7), p. 102. <<

[651] Martin Opitz: *Annaei Senecae Trojanerinnen [Las troyanas de Anneo Séneca]*, Wittenberg, 1625, p. 1 (del prólogo no paginado). <<

[652] Johann Klai, ‘Klajus’ (1616-1656): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.] <<

[653] Johann Klai, citado según Karl Weiss: *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zür Geschichte des deutschen Theaters [Acciones principales y de Estado en Viena. Una contribución a la historia del teatro alemán]*, Viena, 1854, p. 14. <<

[654] Christian Friedrich Hunold, ‘Menantes’ (1680-1721): escritor y teórico alemán. Fue autor de libretos de óperas, cantatas y oratorios, pero también de algunas escandalosas novelas en estilo galante. [N. del T.] **<<**

[655] Christian Wernicke (1660-1725): escritor alemán. Precursor de la Ilustración, dejaría una obra epigramática que con frecuencia criticó por engolado el estilo barroco. [N. del T.] <<

[656] El 14 de mayo de 1610, a manos de François Ravaillac. [N. del T.] **<<**

[657] Los *Cuatro artículos galicanos* fue una declaración firmada por los obispos franceses en 1682 a instancias del rey Luis XIV. El movimiento ‘galicano’, de antecedentes medievales, reconocía la autoridad papal, pero trataba al tiempo de conservar frente a Roma la autonomía de la iglesia nacional en cuestiones fundamentales de organización interna y de relaciones con el poder temporal. [N. del T.] **<<**

[658] Cfr. Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, Múnich/Leipzig, 1922, pp. 11 s. [ed. esp.: «Teología política», en *Estudios políticos*, Doncel, Madrid, 1975, pp. 41 s.]. <<

[659] Cfr. August Koberstein: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehten Jahrhunderts [Historia de la literatura nacional alemana desde comienzos del siglo* XVII *hasta el segundo cuarto del* XVIII], 5.ª edición revisada por Karl Bartsch, Leipzig, 1872 (*Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur [Líneas fundamentales de la literatura nacional alemana*] 2), p. 15. <<

[660] Schmitt: *loc. cit.*, p. 44. <<

[661] Schmitt: *loc. cit.*, p. 44. <<

[662] Hausenstein: *loc. cit.*, p. 42. <<

[663] [Christian Hofmann von Hofmannsvaldau:] *Helden-Briefe [Cartas heroicas]*, Leipzig/Breslavia, 1680, pp. 8 s. [del prólogo no paginado]. <<

[664] Birken: *Deutsche Redebind- und Dichkunst, loc. cit*., p. 242. <<

[665] Gryphius: *loc. cit.*, p. 61 (*Leo Armenius [León de Armenia*], II, 433 ss.). <<

[666] Johann Christian Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäfer-Spiele [Obras teatrales trágicas, cómicas y pastoriles]*, Breslavia, s. a. [1684]. p. 17 (de la paginación especial de *Die beleidigte Liebe oder die großmuütige Mariamne [El amor ultrajado o la magnánima Mariana]*, I, 477-478). — Cfr. *loc. cit., Mariamne*, p. 12 (I, 355). <<

[667] Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648): político, diplomático y escritor español. Representó al rey Felipe IV en la firma de la Paz de Westfalia (1648). Contra el maquiavelismo dominante en su tiempo escribió *Empresas políticas o Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas* (1640), donde, explicando en cada capítulo la *empresa* o dibujo alegórico con un lema que lo encabeza, pasa revista a las virtudes que han de adornar a un príncipe. [N. del T.] <<

[668] ‘*Presentia nocet’ (sc. lunae)*: ‘La presencia perjudica’ (es decir, la de la luna). [N. del T.] **<<**

[669] [Diego Saavedra Fajardo:] *Abris Eines Christlich-Politischen Prinzens/in Cl Sinn-Bildern. / Zuvor auß dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzet [Compendio de* un *príncipe político-cristiano / en ciento un emblemas. Antes del español al latín: ahora traducido al alemán]*, Colonia, 1674, p. 897 [or. esp.: *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Editora Nacional, Madrid, 1976, pp. 741 s.]. <<

[670] Charles de Fresne, seigneur du Cange (1610-1688): bizantinista y lexicógrafo francés. [N. del T.] <<

[671] François Combefis (1605-1679): dominico francés, teólogo, filólogo y patrologista. <<

[672] Claude Maltrait o Maltret (1621-1674): jesuita francés, historiador de los primeros tiempos de la Iglesia Católica. [N. del T.] **<<**

[673] Carl Krumbacher: *Die griechische Literatur des Mittelalters [La literatura griega de la Edad Media]*, en: *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele [La cultura del presente. Su evolución y sus metas]*, ed. de Paul Hinneberg, parte I, sección 8: *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache [Las literaturas y las lenguas griegas y latinas]*, de U[lrich) v(on) Wilamowitz-Moellendorff [y otros], 3.ª ed., Leipzig/Berlín, 1912, p. 367. <<

[674] Georgius Cedrenus (s. XI d. C.): historiador bizantino. [N. del T.] **<<**

[675] Ioannes Zonaras (s. XII. d. C.): historiador bizantino. [N. del T.] **<<**

[676] Josef Anton Stranitzky (1676-1726): actor y director de teatro austríaco. Cultivó sobre todo los géneros más populares, basándose a menudo en *libretti* italianos. [N. del T.] **<<**

[677] [Anónimo:] *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuk [El glorioso martirio de Juan Nepomuceno*], citado por Weß: *loc. cit*, p. 154. <<

[678] *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuk,* citado por Weiß: *loc. cit*, p. 120. <<

[679] Joseph [Felix] Kurz: *Prinzessin Pumphia [La princesa Pumphia]*, Viena, 1883 (reimpresión vienesa, 2), p. 1 (reproducción del antiguo frontispicio). <<

[680] *Staats-kluger Catolischer Ferdinand / aus dem Spanischen übersetzet von Daniel Caspera von Lohenstein [El prudente estadista Fernando el Católico, / traducido del español por Daniel Caspar von Lohenstein*], Breslavia, 1676, p. 123 [or. esp.: Baltasar Gracián: *El político*, Anaya, Madrid/Salamanca, 1961, p. 64]. <<

[681] Cfr. Willy Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne \ Andreas Gryphius y la escena]*, Halle del Saale, 1921, p. 386. <<

[682] Gryphius: *loc. cit.*, p. 212 (*Catharina von Georgien [Catalina de Georgia*], III, 438). <<

[683] Cfr. Marcus Landau: «Die Dramen von Herodes und Mariamne» [«Los dramas de Herodes y Mariana»], en *Zeischrift für vergleichende Literaturgeschichte [Revista para la historia comparada de la literatura]*, bf 8 (1895), pp. 175-312 y 279-317, así como bf 9 (1896), pp. 185-223. <<

[684] Septimius Florens Tertullianus (ca. 155-222?): escritor y polemista latino cristiano. [N. del T.] <<

[685] Cfr. Hausenstein: *loc. cit.*, p. 94. <<

[686] Cysarz: *loc. cit.*, p. 31. <<

[687] David Caspar von Lohenstein: *Sophonisbe [Sofonisba]*, Frankfurt/Leipzig, 1724, p. 73 (IV, 504 ss.). <<

[688] Gryphius: *loc. cit*., p. 213 (*Catharina von Georgien*, III, pp. 457 ss.). - Cfr. Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schaferspiele, loc. cit*., p. 86 (v. 351). <<

[689] (Josef Anton Stranitzky:) *Wiener Haupt- und Staatsaktionen [Acciones principales y de Estado en Viena],* introducción y edición de Rudolf Payer von Thurn, vol. I, Viena, 1908. (*Schriften des Literarisches Vereins in Wien. 10 [Escritos de la Unión Literaria de Viena. 10*]), p. 301 (*Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte [La tiranía derribada en la persona del furioso Pelifonte de Mesina*], II, 8). <<

[690] Hans Sachs (1494-1576: poeta alemán. Combinó los oficios de zapatero y de maestro cantor. Humanista adepto desde muy pronto a la Reforma luterana, dejó una obra cuantiosa: poemas líricos, narraciones en verso y obras de teatro. Autor también de obras religiosas e históricas, así como de tragedias, sus comedias y farsas alegóricas destinadas al Carnaval fueron las que más éxito y popularidad le reportaron en su tiempo. Richard Wagner contribuyó a inmortalizar su nombre al hacer de él el héroe de la ópera *Los maestros cantores de Núremberg*. [N. del T.]. **<<**

[691] [Georg Philipp Harsdörffer:] *Poetischen Trichters zweyter Theil [Breviario poético, segunda parte]*, Nüremberg, 1648, p. 84. <<

[692] ‘Que quien no te conozca te levante’. [N. del T.] **<<**

[693] Julius Wilhelm Zincgref (1591-1635): poeta alemán. Perteneciente al círculo de Martin Opitz, se distinguió por el fomento de una lengua alemana unificada y por la utilización de la literatura en los terrenos de la moral y la política. [N. del T.] <<

[694] Julius Wilhelm Zincgref: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria. Editio secunda*, Frankfurt, 1624. Emblema 71. **<<**

[695] En francés: «Esta carga parece distinta a quien la porta | que a quienes deslumbra su engañoso brillo. Estos no han conocido nunca su peso, | pero el otro sabe por experiencia cuánto tormento comporta». [N. del T.] <<

[696] [Claudius Salmasius:] *Konigliche Verthatigung für Carl den I, geschrieben an den durchlauchtigsten König von Großbritannien Carl den Andern* [*Apología real de Carlos I, escrito para el serenísimo rey de Gran Bretaña Carlos el Otro*], 1650. <<

[697] Cfr. Stachel: *loc. cit.*, p. 29. <<

[698] Cfr. Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften [Escritos completos]*, nueva edición autorizada, ed. de Karl Lachman, vol. 7, Berlín, 1839, pp. 7 ss. (*Hamburgische Dramaturgie*, fragmentos 1 y 2 [ed. esp.: *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Teatro, Madrid, 1993, pp. 79 ss.]). <<

[699] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Mariamne*, p. 27 (II. 263/264). <<

[700] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Mariamne*, p. 112 (Nota). <<

[701] Birken: *Deutsche Redebind- und Dichkunst, loc. cit*., p. 323. **<<**

[702] Georg Gottfried Gervinus (1805-1871): historiador y político alemán. Liberal y nacionalista, diputado en el parlamento de Frankfurt en 1848, sus ideas políticas tiñeron el contenido de sus obras históricas: *Historia de la literatura nacional alemana* (1835-42) e *Historia del siglo XIX desde los tratados de Viena hasta 1830* (1855-66). [N. del T.] <<

[703] G[eorg] G[ottfried] Gervinus: *Geschichte des Deutschen Dichtung [Historia de la poesía alemana*], vol. 3, 5.ª ed. a cargo de Karl Bartsch, Leipzig, 1872, p. 553. <<

[704] Obra de Andreas Gryphius (1657). [N. del T.] <<

[705] Cfr. Alfred v[onl Martin: *Coluccio Salutati's Traktat «VomTyrannen». Eine kulturgeschichtliche Untersuchung nebst Textedition. Mit einer Einleitung über Salutati's Leben und Schriften und einem Exkurs über seinephilologisch-historische Methode [El tratado «Del tirano» de Coluccio Salutati. Una investigación desde el punto de vista de la historia de la cultura junto a una edición del texto. Con una introducción sobre la vida y escritos de Salutati y un excurso sobre su método histórico-filológico]*, Berlín/Leipzig, 1913 (*Abhandlungen Zur Mittleres und Neueren Geschichte 47] Ensayos sobre historia medieval y moderna 47* 1), p. 48. <<

[706] Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, *loc. cit*., p. 79. <<

[707] Cfr. Burdach: *loc. cit.*, pp. 135-136, así como 215 (nota). <<

[708] Georg Popp: *Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetihen des 17. Jahrhunderts. Diss*. [*Sobre el concepto de drama en las poéticas alemanas del siglo XVII. Tesis doctoral]*, Leipzig, 1895, p. 80. <<

[709] Anicius Manlius Severinus Boecius (480-525): filósofo y político latino. Tras acabar sus estudios filosóficos y científicos en la escuela de Atenas, en el 510 fue nombrado cónsul por Teodorico. Pero, acusado de conspiración y magia, fue encarcelado. Antes de ser ejecutado, escribió su obra principal: *Consolación de la filosofía*. Heredero de la cultura griega, deseaba transmitirla al mundo occidental. Comenzó a traducir y comentar en latín los tratados de Aristóteles, cuya filosofía pretendía conciliar con la de Platón. Su lugar en la historia de la lógica es también importante, entre Aristóteles y los estoicos por un lado y la Edad Media por otra. Según su definición, la tragedia es la experiencia de la vida cuando, por falta de comprensión de las auténticas esencias filosóficas, sus vicisitudes se atribuyen a un hado o destino ciego. [N. del T.] <<

[710] Lactantius Placidus (s. V-VI): gramático latino. Sus comentarios y paráfrasis de autores clásicos fueron muy influyentes en la Edad Media. La cita de su definición de la tragedia como «género poético en el cual los poetas describen la triste caída de los reyes y crímenes terribles, escritos empleando el estilo elevado», parece ser oportuna en relación con el análisis de Benjamin. [N. del T.] <<

[711] Cfr. Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri-septem* [Siete *libros de poesía]*. *Editio quinta*, Ginebra, 1617, pp. 333 s. (III, 96). **<<**

[712] Vicent de Beauvais (ca. 1190-1264): erudito dominico francés. Su *Speculum Majus [Espejo mayor]*, probablemente escrito por encargo y bajo la supervisión del rey Luis IX, constituye la más completa enciclopedia de su tiempo. [N. del T.] **<<**

[713] Vinzenz de Beauvais: *Bibliotheca mundi seu speculi majoris. Tomus secundus, qui speculum doctrinale inscribitur [Biblioteca del mundo o de su espejo mayor, que incluye el espejo doctrinal]*, Duati, 1624. Sp. 287. <<

[714] «La comedia es una obra que convierte un comienzo triste en un final alegre. La tragedia, en cambio, es una obra que conduce de un principio alegre a un final triste». [N. del T.] **<<**

[715] Franz Joseph Mone (1796-1871): historiador alemán. [N. del T.] <<

[716] Otto von Freising (1112-1158): obispo (de Freising) e historiador alemán. Monje cisterciense, fue tío del emperador Federico Barbarroja, de cuyas ‘gestas’ fue cronista. Su filosofía de la historia sigue la doctrina providencialista de San Agustín, cuya doctrina de las dos ciudades desarrolló con la aportación de nuevos hechos históricos. <<

[717] *Prefacio al emperador Federico*. [N. del T.] <<

[718] «Sabe que esta historia la hemos escrito movidos por la amargura de nuestro ánimo y que por eso no hemos entretejido tanto una serie de gestas como su miseria, a la manera de una tragedia». [N. del T.] <<

[719] *Prefacio* a *Síngrimo*. [n. del T.] <<

[720] «En los cuales (libros) el lector prudente podrá encontrar no tanto historias cuanto desastrosas tragedias de calamidades mortales». [N. del T.] <<

[721] *Schauspiele des Mittelalters [Obras teatrales de la Edad Media*], editadas y explicadas a partir de los manuscritos por F[ranz] J[oseph] Mone, vol. I, Karlsruhe, 1846, p. 336. <<

[722] Claude de Saumaise (en latín, Claudius Salmasius; 1588-1653): filólogo y erudito francés. Además de estudiar derecho, teología, medicina e historia, había adquirido un buen conocimiento del latín, el griego, el árabe, el hebreo y el persa. Pasado a la Reforma, se estableció en Leyden, donde enseñó filología. Espíritu enciclopédico, dejó obras de erudición y controversias jurídicas y teológicas, en especial trabajos en los que demostraba la compatibilidad de la usura con los principios del cristianismo. [N. del T.] <<

[723] Claude de Saumaise: *Apologie Royale pour Charles I, roy d’Angleterre [Apología real de Carlos I de Inglaterra*], París, 1650, pp. 642 s. <<

[724] «Lo que quedaba de la tragedia hasta la conclusión era el personaje de los independientes, pero se veía a los presbiterianos ocupar con pompa todo el teatro hasta el cuarto acto y aun más adelante. Sólo el quinto y último acto les correspondía, según su papel, a los independientes; los cuales aparecían en esta escena después de haber silbado y expulsado a los primeros actores. Quizá éstos no habrían cerrado la escena con una catástrofe tan trágica y sangrienta», [N. del T.] <<

[725] Willi Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge [Historia del teatro de los jesuitas en los países de lengua alemana]*, Berlín, 1923 (*Schriften für Theatergeschichte 32 [Escritos sobre la historia del teatro 32*]), pp. 3 s. <<

[726] Don Pedro Calderón de la Barca: *Schauspiele [Obras teatrales]*, trad. al. de J [ohann] D[iederich] Gries, vol. I, Berlín 1815, p. 295 (*Das Leben ein Traum*, III) [or. esp.: *La vida es sueño*, en *Obras completas*, vol. 2; *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 525]. <<

[727] *Trauer*: tristeza, duelo, luto. [N. del T.] <<

[728] *Spiel*: juego, pero también espectáculo, representación teatral, así como tañido de instrumentos musicales. [N. del T.] **<<**

[729] Lohenstein: *Sophonisbe*, *loc. cit.*, pp. 13 s. (de la dedicatoria no paginada). <<

[730] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit.*, pp. 8 s. (de la dedicatoria no paginada). <<

[731] Ludwig Tieck (1773-1853): escritor alemán. Epígono en sus inicios del *Sturm und Drang*, acabó abriendo la vía a la novela y al arte realistas. Destaca por sus cuentos populares con grandes dosis de ingenio y fantasía (*La montaña de runas*). Su novela más importante es la aquí citada por Benjamin, *Las andanzas de Franz Stembald*, donde las andanzas por el pasado alemán simbolizan el recuerdo sentimental del paraíso perdido. [N. del T.l <<

[732] Zacharias Werner (1768-1823): escritor alemán. Tras una vida de poeta a la moda en lo literario y de disipación en lo personal, en 1810 se convirtió al catolicismo y cuatro años más tarde fue ordenado sacerdote. Aspiraciones vitales tan contradictorias encontraron reflejo en sus obras de teatro, muchas de ellas de tema religioso. Se le considera el creador del llamado ‘drama del destino’. [N. del T.] <<

[733] ‘Por excelencia’. [N. del T.] <<

[734] Don Pedro Calderón de la Barca: *Schauspiele [Obras teatrales]*, trad. al. de August Wilhelm Schlegel, segunda parte, Viena, 1813, pp. 88 s.; cfr. también p. 90 (*Der standhafte Prinz [El príncipe constante*], III) [ed. esp.: *El príncipe constante*, en *Obras completas*, vol. 2: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 273 s.]. <<

[735] Hans Georg Schmidt: *Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitelder Rechtsphilosophie* [La *doctrina del tiranicidio. Un capítulo de la filosofía del derecho],* Tubinga/Leipzig, 1901, p. 92. <<

[736] Johann Christian Hallmann: *Leich-Reden / Todten Gedichte und aus dem italianischen übersetzte Grab-Schriften [Discursos fúnebres / Poemas funerarios y epitafios traducidos del italiano]*, Frankfurt/Leipzig, 1682, p. 88. <<

[737] Cfr. Hans Heinrich Borcherdt: *Andreas Tscherning. Ein Beitragzur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17/Jahrhunderts [Andreas Tscherning. Una contribución a la historia de la literatura y de la cultura del siglo XVII]*, Múnich/Leipzig, 1912, pp. 90 s. <<

[738] August Buchner: *Poetik [Poética],* ed. de Othone Prätorio, Wittenberg, 1665, p. 5. <<

[739] Andreas Tscheming (1611-1659): poeta y traductor alemán. En el primer respecto, tomó como modelo la lírica de Opitz; en el segundo, publicó poemas originalmente escritos en árabe. [N. del T.] <<

[740] Samuel von Butschky (1612-1678): filósofo popular alemán. [N. del T.] <<

[741] Sam[uel] von Butschky: *Wohl-Bebauter Rosen-Thal [El valle de rosas bien construido]*, Nuremberg, 1679, p. 761. <<

[742] Gryphius: *loc. cit.*, p. 109 (*Leo Armenius*, VI, 387 ss.). <<

[743] Cfr. Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, loc. cit., Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis [La venganza divina o el descarriado Teodorico de Verona]*, p. 104 (v. 364 ss.). **<<**

[744] *Theatralische / Galante und Geistliche Gedichte / Von Menantes [Poemas teatrales / galantes y religiosos de Menantes]* [Christian Friedrich Hunold], Hamburgo, 1706, p. 181 [de la paginación particular de los *Teatralische Gedichte [Poemas teatrales] (Nabucadnezar [Nabucodonosor],* III, 3; acotación escénica)]. **<<**

[745] En español en el original. [N. del T.] <<

[746] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten [Obras. Edición completa llevada a cabo por un grupo de amigos del finado]:* Ph[ilipp] Marheineke [y otros], vol. 10, 2: *Vorlesungen über die Asthetik*, ed. de H[einrich] G[ustav] Hotho, vol. 2, Berlín, 1837, p. 178 [ed. esp.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989, p. 413]. <<

[747] Hegel: *loc. cit.*, p. 167 [ed. esp. cit.: p. 408]. <<

[748] Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, ed. de Eduard Grisebach, vol. 2: *Die Welt ais Wille und Vorstellung*, 2, Leipzig, s. a. [1891], pp. 505 s. [ed. esp.: *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Trotta, Madrid, 2003, p. 481. <<

[749] Wilhelm Wackernagel (1806-1869): escritor alemán. Autor de poemas, se le conoce sobre todo por su *Historia de la literatura alemana* (1851-1853). [N. del T.] <<

[750] Wilhlelm] Wackernagel: *Über die dramatiser Poesía [Sobre la poesía dramatical*, escrito para una ocasión académica, Basilea, 1838, pp. 34 s. <<

[751] *Die natürliche Tochter*, de J. W. Goethe [ed. esp.: *La bastarda*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 1664 ss.]. [N. del T.] <<

[752] Johann Jacob Breitinger (1701-1776): crítico y erudito suizo de expresión alemana. Junto con su amigo J. J. Bodmer, se distinguió en la crítica de las reglas del ideal clásico defendido por Gotsched, y les opuso, bajo la influencia de la literatura anglosajona, el papel del genio y de la imaginación en la creación artística. [N. del T.l <<

[753] Cfr. Joh[ann] Jac[ob] Breitinger: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebraucheder Gleichnisse*, Zúrich, 1740, p. 489. <<

[754] Daniel Casper v[on] Lohenstein: *Agrippina. Trauer-Spiel*, Leipzig, 1724, p. 78 (v. 118). <<

[755] Breitinger: *loc. cit*, pp. 467 y 470. <<

[756] Erich Schmidt (1853-1913): historiador de la literatura y editor de las obras de Goethe, cuyo *Urfaust* descubrió. [N. del T.] **<<**

[757] Cfr. Erich Schmidt: «[Bespr.] Felix Bobertag: *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*» [«[Reseña de] Felix Bobertag: *Historia de la novela y de los géneros poéticos con ella emparentados en Alemania*»], 1.ª sección, 2.º vol., 1.ª mitad, Breslavia, 1879, en: *Archiv für Literaturgeschichte [Archivo para la historia de la literatura]* 9 (1880), p. 411. <<

[758] Cfr. Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., pp. 115 y 299. <<

[759] Cfr. Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., pp. 64 y 212. **<<**

[760] Daniel Casper von Lohenstein: *Blumen [Flores]*, Breslavia, 1708, p. 27 [de la paginación especial de *Hyacinthen (Die Hohe Des Menschen Geistes über das Absterben Herrn Andreae Gryphii) [Jacintos (La cima del espíritu humano a propósito del fallecimiento del señor Andreas Gryphius)]]*. <<

[761] Hübscher: *loc. cit*., p. 542. <<

[762] Julius Tittmann: *Die Nürnberger Dichterschule. Hardörffer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts [La escuela poética de Núremberg. Hardorffer, Klaj, Birken. Contribución a la historia de la literatura y de la cultura alemanas del siglo* XVII*] (Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte [Pequeños escritos sobre la historia de la literatura y de la cultura alemanas] 1),* Gotinga, 1847, p. 148. <<

[763] Cysarz: *loc. cit.*, p. 27 (nota). <<

[764] Cysarz: *loc. cit.*, p. 108 (nota); cfr. también pp. 107 s. <<

[765] Cfr. [Georg Philipp Harsdorffer:] *Poetischen Trichters Drifter Teil [Tercera parte del Breviario poético]*, Núremberg, 1653, pp. 265-272. <<

[766] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*., p. 10 (de la dedicatoria no paginada).
<<

[767] Gryphius: *loc. cit.*, p. 437 (*Carolus Stuardus [Carlos Estuardo*], IV, 47). <<

[768] Marco Vitruvio Pollio (s. I a. C.): arquitecto romano. Ingeniero militar a las órdenes de César y autor de la basílica de Fano, se le conoce sobre todo por su tratado *De Architectura*, dedicado a Augusto, en el cual intentó codificar los principios rectores de la arquitectura helenística: sistema de proporciones, utilización de los órdenes, etc. Esta obra, que constituye el único enfoque teórico conservado de la arquitectura antigua, fue utilizada e interpretada por los arquitectos del Renacimiento. [N. del T.] **<<**

[769] [Georg] Philipp Hardorffer: *Vom Theatrum oder Schawplatz Für die Gesellschaft für Theatergeschichte aufs Newe in Truckgegeben [Del teatro o escena. Reimpreso para la Sociedad para la historia del teatro]*, Berlín, 1914, p. 6. <<

[770] August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 6, *loc. cit.*, p. 397. <<

[771] Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. al. de Gries, vol. I, *loc. cit.*, p. 206 (*Das Leben ein Traum [La vida es sueño*], 1) [ed. esp. cit.: p. 509]. **<<**

[772] Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. al. de Gries, vol. 3, Berlín, 1818, p. 236 (*Eifersucht das größte Scheusal [El mayor monstruo los celos*], 1) [or. esp.: *El mayor monstruo los celos*, en *Obras completas*, vol. 2: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 466]. <<

[773] Joost van den Vondel (l587~l679): poeta y dramaturgo holandés. Nacido en Colonia de padres flamencos, perseguidos por sus convicciones protestantes, su familia tuvo que emigrar nuevamente a Holanda en 1597 Por las mismas razones. Se le considera la cumbre de la poesía lírica y reflexiva del Siglo de Oro holandés. Tras una agitada vida entre controversias políticas y religiosas, acabó convirtiéndose al catolicismo. Como dramaturgo conocía bien a los autores griegos y latinos, ejerciendo una influencia considerable sobre el teatro alemán (como es especialmente perceptible en Andreas Gryphius). [N. del T.] <<

[774] El *Reyen* es un pasaje en verso, generalmente cantado y danzado, en el que personajes alegóricos o mitológicos comentan, a la manera del coro griego, la acción dramática en los entreactos del *Trauerspiel*. [N. del T.] **<<**

[775] Cfr. Gryphius: *loc. cit,* pp. 756 ss. (*Die sieben Brüder [Los siete hermanos*], II, 343 ss.). <<

[776] Cfr. Daniel Gaspar v[on] Lohenstein: *Epicharis. Trauer-Spiel*, Leipzig, 1724, pp. 74 s. (III, 721 ss.). <<

[777] Cfr. Lohenstein: *Agrippina, loc. cit.*, pp. 53 ss. (III, 497 ss.). **<<**

[778] Cfr. Haugwitz: *loc. cit.*, *María Stuarda*, p. 50 (III, 237 ss.). **<<**

[779] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Mariamne,* p. 2 (I, 40 ss.). <<

[780] Kurt Kolitz: *Johann Christian Hallmanns* Bramen. *Ein Beitrag zur Gechichte des deutschen Dramas* in *der Barockzeit* [Los *dramas de Johann Christian Hallmann. Una contribución a la historia del drama alemán en el Barroco]*, Berlín, 1911, pp. 158 s. <<

[781] Tittmann: *loc. cit.*, p. 212. <<

[782] Cfr. Hunold: *loc. cit., passim*. **<<**

[783] Birken: *Deutsche Redebind- und Dichthunst, loc*. cit., pp. 329 s. <<

[784] Cfr. Erich Schmidt: *loc. cit.*, p. 112. <<

[785] Dilthey: *loc. cit.*, pp. 439 s. <<

[786] Pietro Sarpi (llamado Fra Paolo; 1552-1623): monje e historiador veneciano. Doctor en teología, se interesó por la ciencia, y parece que habría descubierto la circulación de la sangre en 1580. En Roma y Nápoles mantuvo relación con Belarmino, Navarro y Galileo. Miembro del Consejo de los diez, se opuso (con éxito) al Papa a propósito del conflicto entre Venecia y la Santa Sede bajo el pontificado de Paulo V. Calificado por Bossuet de ‘protestante disfrazado’, escapó a sus enemigos (sobrevivió con mucha suerte a varios atentados) entrando en un convento servita, donde escribió una *Historia del Concilio de Trento* (1619). Sus *Obras completas se* publicaron en 1750. [N. del T.] <<

[787] Francesco Guicciardini (1483-1540): historiador y político italiano. Cumplió delicadas misiones diplomáticas para la República florentina (en particular en España, ante Fernando el Católico) y ocupó importantes cargos en las cortes de Clemente VII y Lorenzo de Medici. Muchas de estas experiencias las consignó en sus *Recuerdos políticos y cívicos* (iniciados en 1525). En su *Historia de Florencia* (iniciada en 1508 e inacabada; publicada en 1859) y especialmente en su importante *Historia de Italia* (comenzada en 1535; póst. 1561) desarrolló su concepción de un gobierno moderado que escapara tanto a las presiones populares como al dominio de una autoridad tiránica. Gran historiógrafo del Renacimiento, se distingue por su afán de objetividad, así como su sentido de la medida y un poderoso estilo realista que está próximo al de Maquiavelo. [N. del T.] **<<**

[788] Johann Christoph Mennling [Männling]: *Schaubühne des Todes / Oder Leich Reden [Teatro de la muerte/o Discursos fúinebres],* Wittenberg, 1692, p. 367. <<

[789] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, loc. cit., Mariamne,* p. 34 (II, 493 s.). <<

[790] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, loc. cit., Mariamne*, p. 44 (III, 194 ss.). <<

[791] Lohenstein: *Agrippina, loc. cit.*, p. 79 (V, 160 ss.). <<

[792] Arnold Geulincx (*ca*. 1625-1669): filósofo flamenco. Profesor en Lovaina y Leyden, que contribuyó en gran medida a la difusión de la filosofía de Descartes en Holanda, aunque aproximándose en su caso al ocasionalismo de Malebranche, formuló por su parte una filosofía moral en el espíritu del racionalismo cartesiano. Es autor de una *Lógica*. [N. del T.] <<

[793] Cfr. Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen*, Jena, 1911, pp. 84 s. [ed. esp.: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1983, p. 119]. <<

[794] Frédéric Atger: *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social. Thèse pour le doctorat [Ensayo sobre la historia de las doctrinas del contrato social. Tesis de doctorado]*, Nimes, 1906, p. 136. <<

[795] «El Príncipe desarrolla todas las virtualidades del Estado en una especie de creación continua. El Príncipe es el Dios cartesiano transpuesto al mundo político». [N. del T.] <<

[796] Antonio de Guevara (*ca*. 1480-1548): franciscano e historiador español. Confesor de Carlos V, obispo de Cádiz (1528), y luego de Mondoñedo (1539), trazó su imagen del príncipe ideal en *El libro llamado Relox de Príncipes, en el cual va incorporado el muy famoso libro del emperador Marco Aurelio* (1529). [N. del T.] <<

[797] Rochus Freiherr v[on] Liliencron: *Einleitung zu Aegidius Albertinus: Lucifers Königreich und Seelengejaidt [Introducción a Egidio Albertino: El imperio de Lucifer y la caza de almas],* ed. de Rochus Freiherr v[on] Liliencron, Berlín/Stuttgart, s. a. [1884] (*Deutsche National-Literatur [Literatura nacional alemana*], 26), p. XI. **<<**

[798] Gryphius: *loc. cit.*, p. 20 (*Leo Armenius*, I, 23/24). **<<**

[799] Daniel Gasper von Lohenstein: *Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel*, Breslavia, 1709, pp. 3 s. (de la dedicatoria no paginada). — Cfr. Johann Elias Schlegel: *Ásthetische und dramaturgische Schriften [Escritos estéticos y dramatúrgicos]*, [ed. del Johann von Antoniewicz, Heilbronn, 1887 (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts [Monumentos de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX*] 26]), p. 8. <<

[800] Hallmann: *Leichreden, loc. cit*, p. 133. <<

[801] En español en el original. [N. del T.] <<

[802] Cysarz: *loc. cit.*, p. 248. <<

[803] Cfr. Egon Cohn: *Gesellschafisideale und Gesellschaftsroman des 1* 7. *Jahrhunderts*. *Studien zur deutschen Bildungsgeschichte* [*Ideas sociales y novela social en el siglo* XVII. *Estudios sobre la historia cultural alemana*], Berlín, 1921 (*Germanische Studien [Estudios germánicos*] 13), p. 11. <<

[804] Escalígero: *loc. cit*, p. 832 (VII, 3). <<

[805] «El poeta enseña los afectos a través de las acciones para que abracemos a los buenos y los imitemos en nuestras obras; y para que despreciemos y evitemos a los malos. La acción, por tanto, es un modo de enseñar el afecto, a saber, lo que se nos enseña con vistas a nuestro modo de actuar. Por eso en la fábula la acción será un ejemplo o instrumento, mientras el afecto será el fin. Pero en el caso de la vida civil la acción será el fin, y el afecto su forma». [N. del T.] **<<**

[806] Cfr. Riegl: *loc. cit.*, p. 33. <<

[807] Hübscher: *loc. cit*, p. 546. <<

[808] *Motto*: Johann Georg Schiebel: *Neu-erbauter Schausaal* [*Sala de exposiciones reconstruida*], Núremberg, 1684, p. 127. <<

[809] «Aquí, en esta temporalidad, / está cubierta mi corona / con el crespón del luto; / allí, / donde como recompensa / por una gracia se me concedió, / libre / y entera resplandece». [N. del T.] <<

[810] Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen [Estética de lo trágico*], 3.ª edición, nuevamente revisada, Múnich, 1917, pp. 469 s. <<

[811] Volkelt: *loc. cit.*, p. 469. <<

[812] Volkelt: *loc. cit.*, p. 450. <<

[813] Volkelt: *loc. cit*., p. 447. <<

[814] Franz Rosenzweig (1886-1929): filósofo alemán. Junto con Martin Buber y Abraham Heschel, una de las figuras intelectuales más importantes del judaísmo contemporáneo y del primer existencialismo. Mientras preparaba su tesis doctoral sobre Hegel, reaccionó contra su idealismo sistemático y abstracto en favor de un método existencial basado en las experiencias concretas del individuo. En 1913, a raíz de una crisis religiosa, se produce su retorno a la filosofía judía. Su obra principal, *La estrella de la redención* (1921), critica a la filosofía occidental, especialmente a Hegel, por haber reducido los tres elementos de la realidad (Dios, el mundo y la humanidad) a pensamiento y consciencia, y haberse olvidado de la experiencia participativa y el pensamiento dialógico que Rosenzweig encuentra en la religión bíblica. [N. del T.] **<<**

[815] Georg von Lukács: *Die Seele und die Formen. Essays [El alma y las formas. Ensayos]*, Berlín, 1911, pp. 370 s. [ed. esp.: *El alma y sus formas. La teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 272]. **<<**

[816] Friedrich Nietzsche: *Werke [Obras]* [2.ª ed. completa], 1.ª sec., vol. I: *Die Geburtder Tragödie* [etc.] (ed. de Fritz Koegel), Leipzig, 1895, p. 155 [ed. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1977, pp. 174 s.]. <<

[817] Nietzsche: *loc. cit*, pp. 44 s. [ed. esp. cit.: p. 66]. <<

[818] Nietzsche: *loc. cit.*, p. 171 [ed. esp. cit.: p. 80]. <<

[819] Nietzsche: *loc. cit*., p. 41 [ed. esp. cit.: p. 63]. <<

[820] Nietzsche: *loc. cit.*, pp. 58 s. [ed. esp. cit.: p. 82]. <<

[821] Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit*., p. 59. <<

[822] Cfr. Walter Benjamin: «Goethes Wahlverwandtschaften», en: *Neue Deutsche Beiträge [Nuevas contribuciones alemanas]*, 2.ª serie, cuaderno I (abril de 1924), pp. 83 ss. [ed. esp.: *supra*, pp. 163 ss.]. **<<**

[823] Cfr. Groce: *loc. cit.*, p. 12. <<

[824] Carl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819): filósofo alemán. Discípulo de Schelling y rector de la Universidad de Berlín en los años 1814-1815, cultivó un idealismo postkantiano que, frente a la insistencia de los idealistas absolutos en la unidad del todo, afirma la interacción entre lo limitado y lo ilimitado, lo visible y lo inteligible. En su estética son fundamentales dos conceptos: tragedia e ironía. La tragedia plasma la realidad de ambos reinos; la ironía (ironía trágica) se manifiesta en el reconocimiento de que la comprensión de todo es equivalente a su destrucción. La ironía no es pues para Solger fundamento de la imaginación, sino del reconocimiento de la realidad. [N. del T.] <<

[825] Cfr. [Carl Ferdinand] Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel [Legado de escritos y correspondencia]*, ed. de Ludwig Tieck y Friedrich von Raumen, vol. 2, Leipzig, 1826, pp. 445 ss. <<

[826] Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 107. <<

[827] Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit*., p. 119. <<

[828] Cfr. Max Wundt: *Geschichte der griechischen Ethik [Historia de la ética griega]*, vol. I: *Die Entstehung der griechische Ethik [La génesis de la ética griega]*, Leipzig, 1908, pp. 178 s. <<

[829] Cfr. Wackernagel: *loc. cit.*, p. 39. <<

[830] Cfr. Scheler: *loc. cit.*, pp. 266 ss. <<

[831] *Losung und Erlösung*. [N. del T.] <<

[832] *thymele* (timele): pequeña piedra circular que en la Grecia antigua solía colocarse ante los templos o en el centro de la *orchestra* en los teatros. En este segundo caso, junto a otros usos añadidos, conservaba el de ara o altar sacrificial. [N. del T.] <<

[833] *agón*: en griego, combate, lucha, certamen. [N. del T.] **<<**

[834] *Unmündigkeit*: «minoría de edad» o «inmadurez», literalmente «incapacidad para el uso de la palabra» (o, con más precisión aún, «incapacidad para el uso de la boca»). [N. del T.] **<<**

[835] Franz Rosenzweig: *Der Stem der Erlosung [La estrella de la redención]*, Frankfurt am Main, 1921, pp. 98 s. — Cfr. Walter Benjamin: «Schicksal und Charakter», en *Die Argonauten* [*Los argonautas*], 1.ª serie (1914 ss.). 2.º vol. (1915 ss.), cuaderno 10-12 (1921), pp. 187-196 [ed. esp.: «Destino y carácter», *en Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 201-210]. <<

[836] Lukács: *loc. cit*., p. 336 [ed. esp. cit.: p. 249]. <<

[837] Nietzsche: *loc. cit*., p. 118 [ed. esp. cit.: p. 139]. <<

[838] [Friedrich] Hölderlin: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición histórico-crítica, con la colaboración de Friedrich Seebaft, a cargo de Norbert v[onl Hellingrath, vol. 4: *Gedichte 1800-1806 [Poemas 1800-1806]*, Múnich/Leipzig, 1916, p. 195 (*Patmos I*, borrador, 144/145) [ed. esp.: *Poesía completa. Edición bilingüe*, vol. II, Río Nuevo, Barcelona, 1979, p. 149]. <<

[839] Cfr. Wundt: *loc. cit.*, p. 336. <<

[840] Benjamin: «Schicksal und Charakter». *loc. cit.*, p. 191 [ed. esp. cit.: p. 205]. <<

[841] Schopenhauer: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 2 , *loc. cit*, pp. 513 s. [ed. esp. cit.: pp. 488 s.]. <<

[842] Karl Borinski: historiador alemán de la literatura barroca. [N. del T.] <<

[843] Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunstheorie vopn Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt [La Antigüedad en la poética y en la teoría del arte desde el final de la Antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt]*, II: ed. Richard Newald a partir del legado, Leipzig, 1924 (*Das Erbe der Alten [La herencia de los antiguos*]. *Schriften uber Wesen und Wirkungder Antike, [Escritos sobre la esencia y la influencia de la Antigüedad]* 10, p. 315. <<

[844] Schopenhauer: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 2, *loc. cit.*, pp. 509 s. [ed. esp. cit.: pp. 484 s.]. <<

[845] Rosenzweig: *loc. cit.*, pp. 268 s. <<

[846] Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 106. <<

[847] Nietzsche: *loc. cit.*, p. 96 [ed. esp. cit.: p. 118]. <<

[848] Leopold Ziegler: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie* [*Sobre la metafísica de lo trágico. Un estudio filosófico]*, Leipzig, 1902, p. 45. <<

[849] Lukács: *loc. cit*., p. 342 [ed. esp. cit.: p. 253]. <<

[850] La cita, cuya referencia no da Benjamin, es una variante del aforismo 72 de *Más allá del bien y del mal*, de Friedrich Nietzsche: «No la fuerza, sino la duración de la sensación elevada hace a los hombres elevados». Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Bose*, en *Nietzsche Werke*, ed. critica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, 6.ª sec., vol. 2, Walter de Gruyter & Co, Berlín, 1968, p. 86 [ed. esp.: *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1975, p. 93]. [N. del T.] **<<**

[851] Cfr. Jakob Burckbardt: *Griechische Kulturgeschichte*, ed. de Jakob Oeri, vol. 4, Berlín/Stuttgart, 1902. pp. 89 ss. [ed. esp.: *Historia de la cultura griega*. Iberia, Barcelona, 1963. vol. IV, p. 128]. **<<**

[852] Kurt Latte: *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte dersakralen Rechtsformen in Griechenland [Derecho sacro. Investigaciones sobre la historia de las formas jurídicas sacrales en Grecia*], Tubinga, 1920, pp. 2 s. <<

[853] Rosenzweig: *loc. cit*., pp. 99 s. <<

[854] *Non liquet*: en latín, «la cosa no está clara». [N. del T.] <<

[855] Rosenzweig: *loc. cit.*, p. 104. <<

[856] Lukács: *loc. cit*., p. 430 [ed. esp. cit.: p. 251]. <<

[857] Johann Paul Friedrich Richter, pseud. Jean Paul (1763-1825): novelista alemán. Sus novelas combinan el idealismo de Fichte con el sentimentalismo romántico del *Sturm und Drang*. Fue popular y admirado en vida, entre otras cosas por sus cálidos retratos de la vida sencilla, y por su humor. [N. del T.] **<<**

[858] [Friedrich Richter] Jean Paul: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 18, Berlín, 1841, p. 82 (*Escuela preparatoria de la estética*, 1.ª sec., § 19). <<

[859] Cfr. Werner Weisbach: *Trionfi*, Berlín, 1919, pp. 17 s. <<

[860] Nietzsche: *loc. cit.*, p. 59 [ed. esp. cit.: pp. 82 s.]. <<

[861] *T[rauer]bühne:* también traducible por ‘catafalco’. [N. del T.] **<<**

[862] *das T[rauer]geprange.* [N. del T.] **<<**

[863] *T[rauer]gerüst*. [N. del T.] <<

[864] Theodor Heinsius: *Volksthümliches Worterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt [Diccionario popular de la lengua alemana con indicación de la pronunciación y la acentuación para el mundo literario y de los negocios]*, vol. IV, 1.ª sec.: S a T, Hannover, 1822, p. 1050. <<

[865] *Trauer*. [N. del T.] <<

[866] Cfr. Gryphius: *loc. cit.*, p. 77 (*Leo Armenius*, III, 126). **<<**

[867] Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schafer Spiele [Obras teatrales trágicas, cómicas y pastoriles], loc. cit. Mariamne*, p. 36 (II, 529/530).- Cfr. Gryphius, *loc. cit*, p. 458 (*Carolus Stuardus*, V, 250). <<

[868] Jacob Minor (1855-1910): germanista austriaco, estudioso especializado en el teatro alemán del siglo XVIII. [N. del T.] <<

[869] Cfr. Jacob Minor: *Die Schicksals-Tragodie in ihren Hauptvertretem [La tragedia del destino en sus principales representantes],* Frankfurt am Main, 1883, pp. 44 y 49. <<

[870] *Ugolino*: tragedia (1768) de Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), poeta, dramaturgo y crítico alemán admirador de Shakespeare y amigo de Klopstock dentro del movimiento *Sturm und Drang*. Cuenta la historia de Ugolino Gherardesca, personaje histórico del s. XIII que, tras imponer un régimen de terror en su Pisa natal, fue derrocado y encerrado por sus conciudadanos en una torre (la Torre del Hambre), donde murió tras haber devorado a todos sus hijos. Su suplicio inspiró, entre otros, a Dante en su *Infierno*. [N. del T.] <<

[871] *El preceptor o Las ventajas de una educación privada*: comedia (1774) de Jakob Michael Reinhold (1751-1792), poeta y dramaturgo alemán también perteneciente al *Sturm und Drang*. En un principio atribuida al mismo Goethe, la intención de crítica social no basta para disimular lo extravagante de la situación y la incongruente mezcla de humores cómico y trágico, rasgos característicos del teatro de Reinhold que se dan igualmente en esta historia de un *Werther* que acaba sustituyendo el suicidio por la autocastración. [N. del T.] <<

[872] Joh(ann) Anton Leisewitz: *Sämtliche Schriften. Zur erstenmale vollstandig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet. Nebst Leisewitz' Portrait und einem Facsímile. Einzig rechtmaßige Gesammtausgabe [Escritos completos. Reunidos por primera vez e introducidos con una biografía del autor. Junto a un retrato de Leisewitz y un facsímil. Única edición completa autorizada]*, Braunschweig, 1838, p. 88 (*Julius von Tarent [Julio de Tarento*], v. 4). <<

[873] De Herder. [N. del T.] <<

[874] [Johann Gottfried] Herder: *Werke [Obras]*, ed. de Hans Lambel, 3.ª parte, 2.ª sección, Stuttgart, s. a. [ca. 1890] (*Deutsche National-Literatur*, 76 *[Literatura nacional alemana*, 76]), p. 19 *[Kritische Walder (Silvas críticas)]*, I, 3. <<

[875] Cfr. Lessing: *loc. cit.*, p. 264 (*Hamburgische Dramaturgie [Dramaturgia de Hamburgo*], fragmento 59) [ed. esp. cit.: p. 345]. <<

[876] Hens Ehrenberg: *Tragödie und Kreuz [Tragedia y Cruz]* (2 vols.). Würzburg, 1920, vol. 21: *Die Tragödie unter dem Olymp [La tragedia bajo el Olimpo],* pp. 112 s. <<

[877] Véase *supra*, nota 774. [N. del T.] **<<**

[878] Franz Horn (1781-1837): historiador alemán de la literatura. Además de la obra aquí citada por Benjamin, es autor de unos *Perfiles de la historia y la crítica de las bellas letras alemanas entre 1790 y 1818* (1819). [N. del T.] <<

[879] Johannes Velthem (siglo XVII): comediógrafo alemán. [N. del T.] <<

[880] Franz Horn: *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart [La poesía y la elocuencia de los alemanes, desde la época de Lutero hasta el presente*], vol. 2, Berlín, 1823, pp. 394 ss. <<

[881] Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne, loc. cit.*, p. 221. **<<**

[882] Saumaise: *Apologie royale pour Charles I [Apología real para Carlos I*], *loc. cit*., p. 25. <<

[883] «Son ellos quienes tratan como globos las cabezas de los reyes, quienes juegan con las coronas como los niños con un aro, quienes consideran los cetros de los príncipes como bastones de bufón y no tienen más veneración por las libreas de la soberana magistratura que por meros maniquíes». [N. del T.] <<

[884] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*., p. 11 (I, 322/323). <<

[885] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*., p. 4 (I, 89). <<

[886] Haugwitz: *loc. cit. María Stuarda*, p. 63 (V, 75 ss.). <<

[887] Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst, loc. cit*., p. 329. <<

[888] *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck* [*El glorioso mártir Juan Nepomuceno]*; citado según Weiß, *loc. cit*., pp. 113 s. <<

[889] Stranitzky: *loc. cit*., p. 276 (*Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte*, I, 8). <<

[890] *Hanswurst*, literalmente, ‘Juansalchicha’: personaje bufonesco del teatro popular alemán. [N. del T.] <<

[891] Filidor: *Trauer- Lust- und Misch-Spiele [Trauerspiele, comedias y obras mixtas], loc. cit.,* frontispicio. <<

[892] Mone en: *Schauspiele des Mittelalters, loc. cit*., p. 136. **<<**

[893] Weiß: *loc. cit.*, p. 48. <<

[894] *Lustspiel*: a veces traducida por ‘sainete’, es palabra compuesta de *Lust* (placer, gozo, alegría, regocijo, júbilo) y Spiel (pieza, representación, actuación, juego). [N. del T.] **<<**

[895] Lohenstein: *Blumen, loc. cit.*, «Hyacinthen» [«Jacintos»], p. 47. (*Redenter Todten-Kopf Herm Matthaus Machners [Muertos parlantes - La cabeza del señor Matthaus Machner]*). **<<**

[896] Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Schriften* [Escritos], ed. De J[akob] Minor, Jena, 1907, vol. 3, p. 4. <<

[897] Novalis: *loc. cit*., p. 20. <<

[898] Volkelt: *loc. cit.*, p. 460. <<

[899] Goethe: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición del jubileo, *loc. cit*, vol. 34: *Schriflen zur Kunst*, 2 *[Escritos sobre arte,* 2], pp. 165 s. (*Rameaus Nejfe*, *Ein Dialog von Diderot*; Anmerkungen *[El sobrino de Rameau*, un diálogo de Diderot; observaciones]). <<

[900] Volkelt: *loc. cit*, p. 125. <<

[901] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*, p. 65 (IV, 242). <<

[902] Cfr. Lohenstein: *Blumen*, *loc. cit.*, «Rosen» [«Rosas»], pp. 130 s. (*Vereinbarung der Sterne und der Gemüther [Conjunción de las estrellas y los* ánimos]). <<

[903] Hildebert de Lavardin (1056-1133): obispo de Mans (1096) y arzobispo de Tours (1125), fue autor de sermones, junto a vida de santos y poemas, algunos de ellos auténticos panegíricos de la Roma pagana y la cristiana. [N. del T.] <<

[904] Téngase aquí en cuenta la doble acepción que tiene *mathematica* en latín: ‘matemáticas’ y ‘astrología’. [N. del T.] <<

[905] Karl Borinski: *Die Antike* in *Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I. Mittelalter, Renaissance, Barock [Los antiguos en la poética y la teoría del arte desde el comienzo de la antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt. I: Edad Media, Renacimiento, Barroco],* Leipzig, 1914 (*Das Erbe der Alten, Schriften über Wesen und Wirhung der Antihe [La herencia de la antigüedad. Escritos sobre la esencia y la influencia de los antiguos]*). <<

[906] Lukács: *loc. cit.*, pp. 352 s. [ed. esp. cit.: p. 260]. **<<**

[907] Lukács: *loc. cit*., pp. 355 s. [ed. Esp. cit.: pp. 261 s.]. **<<**

[908] Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlín, 1985, p. 566 [ed. esp.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989, p. 869]. [N. del T.] <<

[909] Cfr. Walter Benjamín: «Zur Kritik der Gewalt», en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 47 *[Archivo de sociología y política social*, 47] (1920-1921), p. 828 (cuaderno 3; agosto de 1921) [ed. esp.: «Para una crítica de la violencia», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001, p. 39]. <<

[910] Ehrenberg: *loc. cit*, vol. 2: *Tragödie und Kreuz*, p. 53. <<

[911] Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, p. 192. [ed. esp. cit.: p. 206]. — Cfr. en general Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften, loc. cit.*, pp. 98 ss. [supra, pp. 167 ss.]; asimismo, Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, pp. 189-192. [ed. esp. cit.: pp. 203-206], <<

[912] Minor: *loc. cit.*, pp. 75 s. <<

[913] August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 6, *loc. cit*, p. 316. <<

[914] Con ello se refiere a *El mayor monstruo los celos*. [N. del T.] <<

[915] P(eter) Berens: «Calderons Schicksalstragödie» [«Las tragedias del destino de Calderón»], en *Romanische Forschungen [Investigaciones románicas]* 39 (1926), pp. 55 s. <<

[916] Gryphius: *loc. cit.*, p. 265 (*Cardenio und Celinde*, prólogo). <<

[917] Kolitz: *loc. cit*., p. 163. <<

[918] Cfr. Benjamín: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, p. 192 [ed. esp. cit.: p. 206]. <<

[919] René le Bossu, más conocido como el Abad Bossu (1631-1680): famoso crítico literario francés. En el *Tratado* aquí citado por Benjamin, publicado en 1675, defendía a ultranza los principios poéticos de Aristótéles. [N. del T.] <<

[920] William Shakespeare: *Dramatische Werke [Obras dramáticas]*, según la traducción de August Wilhelm Schlegel y Ludwig Tieck, cuidadosamente revisada y en parte reelaborada, provista de introducciones y de notas, bajo la redacción de H[ermann] Ulrici, editadas a través de la Sociedad shakespeareana de Alemania, 6. Vol. 2, en edición nuevamente revisada, Berlín, 1877, p. 98 (*Hamlet*, III, 2) [ed. esp.: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978, vol. II, p. 258]. **<<**

[921] Stranitzky: *loc. cit*., p. 322 (*Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte*, III, 12). <<

[922] Ehrenberg: *loc. cit*, vol. 2, p. 46. <<

[923] Lukács: *loc. cit.*, p. 345 [ed. esp. cit.: p. 255]. <<

[924] Friedrich Schlegel: *Alarcos. Ein Trauerspiel [Alarcos. Un Trauerspiel*], Berlín, 1802, p. 46 (II, 46). <<

[925] Albert Ludwig: «Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur» [«Continuaciones. Un estudio sobre la psicología de la literatura»], en *Germanische-romanische Monatschrift*, 6 *[Revista mensual germánico-románica*, 6] (1914), p. 433. **<<**

[926] Ziegler: *loc. cit.*, p. 52. <<

[927] Ehrenberg: *loc. cit.*, vol. 2, p. 57. <<

[928] Müller: *loc. cit.*, pp. 82 s. <<

[929] Cfr. Conrad Höfer: *Die Rudolstädter Festpiele aus der Jahren 1665-67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie [Los festivales de Rudolstadt durante los años 1665-67 y sus poetas. Un estudio de historia de la literatura]*, Leipzig, 1904 (*Probefahrten*, *1 [Viajes de prueba*, *1*]), p. 141. <<

[930] *Motto*: Andreas Tscherning: [*Habla la Melancolía] Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte [Avanzada de los poemas alemanes de estío*], Rostock, 1655. [Sin paginar.] «Me siento, / y me echo, / y me levanto, / y todo está en el pensamiento // En ninguna parte hallo reposo, / he de pelear conmigo misma». <<

[931] Shakespeare: *loc. cit.*, pp. 118 s. (*Hamlet*, IV, 4) [ed. esp. cit.: p. 267].
<<

[932] Samuel von Butschky: «Parabeln und Aphorismen», en *Monatschrift von und für Schlesien [Revista mensual de y para Silesia],* ed. de Heinrich Hoffmann (Breslavia, 1829), vol. I, p. 330. <<

[933] Jakob Ayrer (?-1605): dramaturgo alemán. Su *Opus Theatricum*, publicado en Núremberg el año 1618, contiene treinta tragedias y comedias, más treinta y seis *Fastnachtsspiele* (obras de Carnaval) y *Singspiele* (obras en las que se alternan la palabra hablada y el canto: zarzuelas). A la herencia de Hans Sachs vino a sumarse la influencia de las compañías de actores ingleses que frecuentemente cruzaban el Canal de la Mancha a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, llevando consigo el repertorio del teatro isabelino. Ayrer aprendió de éstos a insuflar vida a sus dramas mediante la inclusión incidental de sensaciones y efectos espectaculares; además les tomó prestado el personaje payasesco. [N. del T.] <<

[934] (Jakob) Ayrer: *Dramen [Dramas]*, ed. de Adelbert von Keller, vol. I, Stuttgart, 1865 *(Bibliothek des litterarisches Vereins in Suttgart*, 76 *[Biblioteca de la Unión Literaria de Stuttgart*, 76], p. 4. — Cfr. también Butschky: *Wohl-Bebauter Rosental*, *loc. cit.*, pp. 410 s. <<

[935] Hübscher: *loc. cit*, p. 552. <<

[936] B[laise] Pascal: *Pensées* (edición de 1670.) ([Con una] nota sobre Blaise Pascal, [un] proemio [y el] prefacio de Étienne Périer), París s. a. [1905] (Les *meilleurs auteurs classiques [Los mejores autores clásicos]*), pp. 211 s. <<

[937] «El alma no encuentra en sí nada que la contente. No ve en ella nada que no la aflija cuando piensa en sí. Esto es lo que la obliga a salir fuera de sí y a tratar, en la aplicación a las cosas exteriores, de perder el recuerdo de su estado verdadero. Su alegría consiste en este olvido; y basta, para Hacerla miserable, obligarla a verse y a estar consigo misma». [N. del T.] <<

[938] Pascal: *loc. cit*, pp. 215 s. [ed. esp.: *Pensamientos*, Alianza, Madrid, 1981, p. 60]. <<

[939] «¿La dignidad real no es lo bastante grande por sí misma para aquel que la posee como para hacerle feliz con la simple visión de lo que es? ¿Hará falta distraerle con este pensamiento, como a las personas ordinarias? Bien veo que es hacer feliz a un hombre distraerle de la visión de sus miserias domésticas para llenar su pensamiento con el cuidado de bailar. Pero ¿será lo mismo con un rey? ¿Y será más feliz ateniéndose a esos vanos entretenimientos que a la visión de su grandeza? ¿Qué objeto más satisfactorio podría darse a su espíritu? ¿No equivaldría a dañar su alegría el ocupar su alma en ajustar sus pasos a la cadencia de un aria o en colocar diestramente una bola, en vez de dejarle gozar en reposo de la contemplación de la gloria que le rodea? Hágase la prueba; déjese a un rey completamente solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en el espíritu, sin la menor compañía, pensando en sí con total tranquilidad, y pronto se verá que un rey que se ve es un hombre lleno de miserias. Así que se evita cuidadosamente, y nunca deja de haber cerca de las personas de los reyes gran cantidad de gente que vela para que la diversión siga a los negocios y que atiende a todo el tiempo de su ocio proveyéndoles de placeres y de juegos, de modo que nunca se dé el vacío. Es decir, están rodeados de personas que ponen un cuidado maravilloso en procurar que el rey nunca esté solo y en estado de pensar en sí, sabiendo que sería desgraciado, por muy rey que sea, si pensara en ello». [N. del T.] <<

[940] Gryphius: *loc*. cit., p. 34 (*Leo Armenius*, I, 385 ss.). <<

[941] Gryphius: *loc. cit.*, p. III (*Leo Armenius*, V, 53). <<

[942] Filidor: *loc. cit.*, *Ernelinde*, p. 138. <<

[943] Cfr. Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz [El reino de Lucifer y la caza de almas: o La cacería de locos]*, Augspurg, 1617, p. 390. <<

[944] Aegidius Albertinus (1560-1620): escritor y sobre todo traductor alemán. Jesuita, secretario áulico y bibliotecario del duque Maximiliano de Baviera, adaptó obras de autores extranjeros, sobre todo españoles, entre ellas el *Guynán* de Mateo Alemán, Gran maestro de la lengua popular, es precursor claro de figuras como Moscherosch y Grimmelshausen, además de agente de los cambios de la cultura católica bávara en su tiempo. [N. del T.] <<

[945] Albertinus: *loc. cit*., p. 414. <<

[946] Harsdörffer: *Poetische Trichter [Breviario poético],* 3.ª parte, *loc. cit*., p. 116. <<

[947] Cfr. Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit.*, pp. 52 ss. (III, 431 ss.). **<<**

[948] Albertinus: *loc. cit.*, p. 414. <<

[949] Cfr. Hunold: *loc. cit.*, p. 180 (*Nabucodonosor*, III, 3). **<<**

[950] Constantino el Africano (1010-1087): médico primero formado y luego cabeza de la famosa escuela de Salerno (calificada de ‘civitas Hippocratica’). Introductor en Occidente de la medicina islámica, fue autor de un *Tratado de andrología* y una *De Melancolía*. [N. del T.] **<<**

[951] Carl Giehlow: «Dürers Stich ‘Melencolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis» [«El grabado de Durero ‘Melancolía I’ y el círculo humanístico de Maximiliano»], en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [Comunicaciones de la Sociedad del arte hedográfico];* suplemento de «Graphischem Künste» [«Artes gráficas»], Viena, 26 (1903), p. 32 (n.º 2). <<

[952] Biblioteca Imperial de Viena, Códice 5486 (volumen que reúne manuscritos de medicina del año 1471); citado por Giehlow, *loc. cit.*, p. 34. <<

[953] Gryphius: *loc. cit.*, p. 91 (*Leo Armenius*, III, 406/407). **<<**

[954] [Miguel] de Cervantes [Saavedra]: Don *Quixote* [Edición alemana de bolsillo, en dos volúmenes, a cargo de Konrad Thorer en la edición anónima de 1837, con una introducción de Feliz Poppenberg], Leipzig, 1914, vol. 2, p. 106 [ed. esp.: *Don Quijote*, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998, p. 711). <<

[955] Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus de Hohenheim, llamado Paracelso (1493-1541): médico suizo. En Basilea, donde estableció su cátedra, escandalizaron sus críticas de Galeno y Avicena, cuyas obras llegó a quemar, según la leyenda. Su teoría médica se basaba en la idea alquimista de las correspondencias y analogías entre las diferentes partes del cuerpo humano (el microcosmos) y el universo en su totalidad (el macrocosmos). Por lo demás, contribuyó al desarrollo de la química y quizá de la homeopatía. [N. del T.] <<

[956] Theophrastus Paracelsus: *Erster Theil der Bücher und Schriften [Primera parte de los libros y escritos]*, Basilea, 1589, pp. 363 s. <<

[957] Giehlow: «Dürers ‘Melencholia I’ und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, loc. cit*., 27 (1904), p. 72 (n.º 4). <<

[958] Tscherning: *loc. cit. (Melancholey Redet selber [Habla en persona la Melancolía]).* <<

[959] Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefuhl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764, pp. 33 s. [ed. esp.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y *Crítica del juicio*, Porrúa, México, 1978, p. 143]. <<

[960] Abû Ma’sar al-Bahli (787-886): astrónomo árabe, pionero en la tradición de relacionar los temperamentos con la astrología. Al describir el tipo melancólico, que fue relacionado por él con Saturno, dice que su naturaleza es fría y seca, amarga, negra, oscura, áspera, violenta… [N. del T.] <<

[961] Cfr. Paracelso: *loc. cit.*, pp. 82 s. y 86: *loc. cit: Ander Theilder Bücher und Schriften [Otra parte de los libros y escritos]*, pp. 206 s.; *loc. cit.: Vierdter Theil der Bücher und Schriften [Cuarta parte de los libros* y escritos], pp. 157 s. — Por otra parte, I, p. 44; también IV, pp. 189 s. [en español, puede verse: Obras completas (Opera omnia), Renacimiento, Sevilla, 1992, pp. 52 s. y 168]. <<

[962] Giehlow: «Dürers Stich 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, loc. cit*, 27 (1904), p. 14 (n.º 1/2). <<

[963] Erwin Panofsky (1892-1968): historiador del arte. Nacido en Alemania, en 1935 emigró a los Estados Unidos, cuya nacionalidad acabó adoptando. Desarrolló un enfoque iconográfico del arte (sobre todo del arte medieval, así como el renacentista, manierista y barroco) a partir del análisis del simbolismo, junto con la historia y los factores sociales. Libros suyos traducidos al español son los siguientes: *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico* (Barral), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (Ediciones de la Piqueta), *Estudios sobre iconología* (Alianza), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Cátedra), *La perspectiva como forma simbólica* (Tusquets), *Los primitivos flamencos* (Cátedra), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Alianza), *El significado de las artes visuales* (Alianza), *Vida y arte de Alberto Durero* (Alianza), *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos* (Paidós Ibérica) y *Tirano. Problemas de iconografía* (Akal). [N. del T.] **<<**

[964] Fritz Saxl (1890-1948): historiador austríaco del arte; discípulo de Max Dvorak en Viena, de Heinrich Wóllflin en Berlín y de Aby Warburg en Hamburgo, fue el seguí dor más fiel de las doctrinas de éste, a quien en 1921 y durante veinte años sucedió en la dirección de la Biblioteca que desde aquella fecha se convirtió en Instituto Warburg. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* (Alianza) es la única de sus obras traducida al español. [N. del T.] **<<**

[965] Karl Giehlow: filólogo alemán. Figura crucial en la rehabilitación de la alegoría a principios del siglo XX, postulaba una relación entre la resurrección de la alegoría durante el siglo XVI y el entonces reanudado desciframiento de los jeroglíficos egipcios. [N. del T.] **<<**

[966] Erwin Panofsky [y] Fritz Saxl: «Dürers' Melencolia Il\ Eine quellen- und typenges- chichtliche Untersuchung» [«La 'Melancolía I' de Durero. Una investigación de la historia de las fuentes y los tipos»], Leipzig/Berlín, 1923 (*Studien der Bibliothek Warburg*, 2 *[Estudios de la Biblioteca Warburg*, 2]), pp. 18 s. <<

[967] *προμήθξυς* (*prométheus*): «providente». [N. del T.] <<

[968] *προμάντίος* (*promántios*): «profético». [N. del T.] <<

[969] Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 10. <<

[970] Jacopo della Lana (s. XIV): comentarista boloñés de Dante y Boccaccio. [N. del T.] <<

[971] Panofsky y Saxl: *loc. cit*., p. 14. <<

[972] Aby Warburg (1866-1929): historiador alemán del arte. Hijo de un potentado hamburgués, muy pronto renunció a la primogenitura a cambio de que su hermano le asegurara de por vida la compra de cuantos libros deseara. Tras estudiar historia del arte en Bonn, Florencia y Estrasburgo, influido por Jakob Burckhardt y a partir del interés por la pervivencia de símbolos antiguos en la Italia del siglo XV, fue ampliando progresivamente los límites del campo de su investigación hasta situarlos muy lejos del continente europeo y de la cultura occidental, estando en un sentido cada vez más ligado a la antropología. En 1913 se le unió como colaborador Fritz Saxl, que en 1921 convirtió la biblioteca en un Instituto en cuya dirección sucedió a Warburg a la muerte de éste. Tras la llegada de Hitler al poder, el Instituto Warburg se trasladó a Londres. Entre 1959 y 1976 lo dirigió Ernst Gombrich. Dejó una obra escrita relativamente escasa, pero de gran influencia y duración. [N. del T.] <<

[973] A[by] Warburg: *Heidnisch-antike Weissagungin Wort und Bild zu Luthers Zeiten [La profecía pagano-antigua en la palabra y la imagen durante los tiempos de Lutero]*, Heidelberg, 1920. (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* [Actas *de las sesiones de la Academia de Ciencias de Heidelberg. Clase de historia de filosofía]*. Año 1920 [es decir, 1919], Ensayo 26.), p. 24. <<

[974] Warburg: *loc. cit.*, p. 25. <<

[975] Marsilio Ficino (1433-1499): conocido filósofo y humanista italiano. Sacerdote, filósofo y helenista, fue el maestro de la escuela 'platónica' de Florencia, entre cuyos discípulos y corresponsales se encontraban Margarita de Navarra, Paracelso y Lorenzo de Médicis (el Magnífico), que fue su protector. Tradujo varios diálogos de Platón, así como una parte del *Corpus hermeticum*, la obras de los filósofos neoplatónicos (Porfirio, Plotino, Proclo) y las atribuidas a Dioniso el Areopagita. Escribió una *Teología platónica* y una *De christiana religione*. Su filosofía espiritual concordaba con las preocupaciones morales y espirituales de su tiempo, incluido el deseo de una profunda transformación de la Iglesia. [N. del T.] <<

[976] Philippus Melanchthon: *De Anima [Del alma]*, Vitebergae [Wittenberg], 1548, folio 82 rº; citado según Warburg: *loc. cit*, p. 61. <<

[977] Philip Schwarzerd, helenizado como Melanchthon (1497-1560): importante reformador religioso alemán. Profesor de griego en la universidad de Wittenberg, conoció allí a Lutero, convirtiéndose en su discípulo principal. En 1519. en Leipzig, escribió su *Apologia pro Luthero* contra los ataques de Johann Eck. A la muerte de Lutero lo sucedió al frente de la nueva Iglesia. Menos intransigente que el fundador, intentó allanar las divergencias entre las diversas corrientes reformistas e incluso entre protestantes y católicos. [N. del T.] **<<**

[978] Melanchthon: *loc. cit.*, folio 76 vº; citado según Warburg: *loc. cit.*, p. 62. <<

[979] «La melancolía resulta mucho más generosa si la templa la conjunción de Saturno y Júpiter en Libra, tal como parece ser el caso de la melancolía de Augusto». [N. del T.] <<

[980] Giehlow: «Dürers Stich ‘Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, loc. cit*., 27 (1904), p. 78 (n.º 4). <<

[981] Giehlow: *loc. cit.*, p. 72. <<

[982] Pierio Valeriano (1477-1558); erudito italiano y traductor de jeroglíficos, se esforzó por probar una prefiguración de la Revelación cristiana en el seno de la antigua religión egipcia. [N. del T.] <<

[983] «… pusiera ostensiblemente cara melancólica». [N. del T.] <<

[984] Giehlow: *loc. cit.*, p. 72. <<

[985] Heinrich Cornelius Agripa de Nettesheim (1486-1535): médico, alquimista y filósofo alemán. Fue médico de Luis de Saboya e historiógrafo de Carlos V. Acusado de magia, fue encarcelado. Su obra *De occulta philosopha* expone los temas fundamentales de la alquimia. [N. del T.] **<<**

[986] Citado según Franz Boll: *Stemglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. (Unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt von Franz Boll)* [La *fe en las estrellas y la interpretación de las estrellas. La historia y la esencia de la astrología (Expuestas por Franz Boll en colaboración con Carl Bezold)],* Leipzig/Berlín, 1918 (*Aus Natur und Geisteswelt [De la naturaleza y el mundo del espíritu*], 638), p. 46. <<

[987] Tscherning: *loc. cit (Melancholey Redet selber)*. <<

[988] Marsilio Ficino: *De vita triplici* I *[De la triple vida* I*]* (1482), 4 (*Marsilii Ficini opera [Obras de Marsilio Ficino*], Basilea, 1576, p. 496; citado según Panofsky y Saxl: *loc.cit*., p. 51 (nota 2). <<

[989] «Pero la causa natural parece ser que, para cultivar las ciencias, especialmente las difíciles, la mente tiene que dirigirse de las cosas externas a las internas, como desde una circunferencia hasta su centro, mientras, cuando especula, debe permanecer muy fija (por así decir) en el centro mismo del hombre. Recogerse desde la circunferencia para fijarse en el centro es en verdad propio sobre todo de la tierra, con la cual la bilis negra guarda una especial afinidad. Por eso la bilis negra impulsa a la mente de continuo a que se concentre en una cosa, se detenga en ella y la contemple. Y como la bilis negra es ya semejante de por sí al centro del mundo, obliga a investigar el centro de las cosas singulares y eleva a la comprensión de las más altas». [N. del T.] <<

[990] Cfr. Panofsky y Saxl: *loc. cit*, p. 51 (nota 2). **<<**

[991] Cfr. Panofsky y Saxl: *loc. cit*., p. 64 (nota 3). **<<**

[992] Warburg: *loc. cit*., p. 54. <<

[993] Cfr. Albertinus: *loc. cit.*, p. 406. <<

[994] Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 137. <<

[995] Filidor: *loc. cit.*, *Emelinde*, pp. 135 s. <<

[996] Citado según *Schauspiele des Mittelalters, loc. cit*., p. 329. <<

[997] Albertinus: *loc. cit*., p. 390. <<

[998] A[nton] Hauber: *Planetenkinderbilder und Stembilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens [Imágenes infantiles de los planetas e imágenes de las estrellas. Sobre la historia del creer y el errar humanos]*, Estrasburgo, 1916 (*Studien zurdeutschen Kunstgeschichte*, 194 *[Estudios sobre la historia alemana del arte*, 194]), p. 126. <<

[999] Charles Péguy (1873 -1914): escritor francés. Primero discípulo de Bergson, su pensamiento, siempre comprometido, evolucionó del revolucionarismo socialista hasta una mística patriótica, católica y antipacifista. Prácticamente olvidado, cuando no rechazado por todos al morir como soldado en la batalla del Marne, la influencia de su estilo literario no ha dejado de crecer. [N. del T.] <<

[1000] Daniel Halévy: *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine [Charles Péguy y los Cuadernos de la Quincena]*, París, 1919, p. 230. <<

[1001] «Péguy hablaba de esa ineptitud de las cosas para ser salvadas, de esa resistencia, de esa pesantez de las cosas, de los seres mismos, que a fin de cuentas no deja subsistir sino un poco de ceniza del esfuerzo de los héroes y santos». [N. del T.] <<

[1002] Abú Ma'sar, trad, del Cod. Leid. Or. 47, p. 255: citado según Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 5. <<

[1003] Cfr. Boll: *loc. cit.*, p. 48. *Die siebente Todsünde. Zwei Novellen [Los siete pecados capitales. Dos novelas*], Leipzig, 1903. <<

[1004] Rochus Wilhelm Traugott Heinrich Ferdinand, barón de Liliencron (1820-1912): germanista e historiador de la música alemán. [N. del T.] <<

[1005] Cfr. Rochus Freiherr von Liliencron: *Wie man in Amwald Musik macht [Cómo se hace música en Amwald*]. <<

[1006] *Motto*: Mannling: *[Teatro de la muerte o Discursos fúnebres], loc. cit*., pp. 86 s. «Quien estas frágiles cabañas / en que la miseria adorna cada rincón / quisiera abrillantar con razonable epítome / no se expresaría inapropiadamente / ni sobrepasaría los límites de la verdad fundada / si llamara al mundo una tienda universal, / un fielato de la muerte, / donde es el hombre la mercancía en curso, / la muerte el prodigioso mercader, / Dios el contador escrupuloso, / el sellado embalaje y el almacén la sepultura». **<<**

[1007] Johann Christoph Mannling (1659-1723): poeta y teórico alemán de la literatura. [N. del T.] <<

[1008] Cfr. Walter Benjamin: *Der Begriffder Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Berna, 1920 (*Neue Berner Anhandlungen zür Philosophie und ihrer Geschichte*, 5 *[Nuevos ensayos berneses sobre la filosofía y su historia*, 5]). pp. 6 s. (nota 3) y pp. 80 s. <<

[1009] Goethe: *Sämtliche Werke [Obras completas],* edición del jubileo, *loc. cit*, vol. 38: *Schriflenzur Literatur, 3 [Escritos sobre literatura, 3],* p. 261 (*Maximen und Reflexionen* [ed. esp.: *Mdximas y reflexiones*, Edhasa, Barcelona, 1996, pp. 70 s.]). <<

[1010] Cuadro del pintor italiano Annibale Carracci (1560-1609). [N. del T.] <<

[1011] Schopenhauer: *Sämtliche Werke, loc. cit*, vol. I: *Die Welt ais Wille und Vorstellung*, I, 2a impresión, Leipzig s. a. [1892], pp. 314 ss. [ed. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1983, pp. 189 s.].
<<

[1012] Cfr. William Butler Yeats: *Erzählungen und Essays*, traducción alemana e introducción de Friedrich Eckstein, Leipzig, 1916, p. 114. <<

[1013] Cysarz: *loc. cit*., p. 40. <<

[1014] Cysarz: *loc. cit.*, p. 296. <<

[1015] Friedrich Creuzer (1771-1858): erudito y filólogo alemán. Profesor en Heidelberg y miembro del ‘cenáculo romántico’, se le deben diversos estudios sobre la literatura y la mitología antiguas, así como diversas traducciones. [N. del T.] <<

[1016] Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders des Griechen*, I [*Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, especialmente de los griegos*, I], 2.ª parte, edición completamente reelaborada, Leipzig/Darmstadt, 1819, p. 118. <<

[1017] Creuzer: *loc. cit*., p. 64. <<

[1018] Creuzer: *loc. cit.*, pp. 59 ss. <<

[1019] Creuzer: *loc. cit*., pp. 66 s. <<

[1020] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): arqueólogo e historiador del arte alemán. Promovió un análisis metódico de la evolución del arte basado en la idea estética de que el arte, ligado a una filosofía y a una concepción del mundo y del hombre, aspira a una Belleza universal e inmutable, a un ideal de equilibrio, serenidad y mesura a cuyo través no se expresa el individuo sino un tipo. Tal ideal lo encarnaba para él el arte griego. Su influjo fue decisivo sobre la naciente corriente neoclásica, que en la literatura y en el arte se oponía al rococó dominante en su tiempo. [N. del T.] <<

[1021] Creuzer: *loc. cit*, pp. 63 s. <<

[1022] Creuzer: *loc. cit.*, p. 68. <<

[1023] Creuzer: *loc. cit.*, pp. 70 s. <<

[1024] Creuzer: *loc. cit*., p. 199. <<

[1025] Johann Joseph von Górres (1776-1848): admirador al principio de la Revolución Francesa, se convirtió en uno de los principales animadores del cenáculo de poetas románticos y nacionalistas de Heidelberg, y colaboró con los hermanos Grimm en la reunión de cuentos y leyendas alemanes. Desde las páginas de su periódico *El Mercurio Renano* defendió además el nacionalismo alemán. Acusado de liberalismo, huyó a Estrasburgo (1819). Ya de vuelta a Alemania (1827), defendería la idea de un catolicismo alemán. [N. del T.] <<

[1026] Creuzer: *loc. cit*., pp. 147 s. <<

[1027] Johann Heinrich Voβ (1751-1825): famoso erudito y poeta alemán. Suyas son sendas traducciones en alejandrinos de *La Ilíada* y *La Odisea*, junto a algunos idilios que, a pesar de cierto sentimentalismo, constituyen una buena descripción de la pequeña burguesía del norte de la Alemania de su tiempo. [N. del T.] **<<**

[1028] Aristarco de Samotracia (220-143 a. C.): gramático y crítico griego. Alumno de Aristófanes de Bizancio, dirigió la biblioteca de Alejandría. A él y a su maestro se atribuía el famoso *canon alejandrino*, clasificación por orden de mérito de las obras literarias griegas consideradas modelos de cada género. Pero se hizo célebre sobre todo por sus trabajos críticos sobre los poemas de Homero: a partir de la concepción de una unidad poética, suprimió los cantos y pasajes que consideraba apócrifos y señaló otros como sospechosos de interpolación, en una edición que, descubierta por Villoison en Venecia en el año 1781, estuvo en el origen de la que se llamó *cuestión homérica*. [N. del T.] <<

[1029] Néstor: rey legendario de Pilos. Extremadamente longevo, participó activamente en la guerra de Troya. Homero lo presenta como elocuente consejero conciliador y moderado. [N. del T.] **<<**

[1030] Crates (s. V a. C.): actor y poeta cómico ateniense, se le considera el primer autor cómico ático que sustituyó los ataques políticos y personales por temas generales, alegorías mitológicas, filosóficas, etc. [N. del T.] **<<**

[1031] Estrabón (*ca*. 58 a. C.-ca. 23 d. C.): geógrafo griego. Perdidas sus *Memorias históricas*, se conservó la mayor parte de su *Geografía*. Poco conocida en su tiempo e ignorada durante la Edad Media, se reeditó en el Renacimiento. En ella plantea Estrabón los problemas del origen de los pueblos, de sus migraciones, de la fundación de imperios, etc., y estudia las relaciones entre el hombre y el medio natural. [N. del T.] <<

[1032] Johann Heinrich Voss: *Antisymbolik [Antisimbolismo*], vol. 2, Stuttgart, 1826, p. 223. <<

[1033] J[ohann] G[ottfried] Herder: *Vermischte Schriften [Escritos misceláneos]*, vol. 5: *Zerstreute Blätter [Hojas dispersas]*, Viena, 1801; segunda edición, nuevamente revisada, Viena, 1801, p. 58. <<

[1034] Herder: *loc. cit.*, p. 194. <<

[1035] Creuzer: *loc. cit.*, pp. 227 s. <<

[1036] Horapolo (s. IV d. C.): erudito egipcio. El texto griego de sus *Hieroglyphica*, supuestamente traducido del original egipcio por un Filipo del que nada más se sabe, fue publicado por vez primera en una edición de Esopo impresa por Aldo Pio Manuzio en Venecia en el año 1505. A la edición latina de Augsburgo en 1515 siguieron otras muchas ediciones. En esencia se trata de una explicación de los jeroglíficos como formas visuales de ideas-palabras, es decir, como emblemas. La influencia de esta obra no la interrumpió siquiera la demostración científica, por parte de Jean-François Champolion (1790-1832) y otros, de que la interpretación de Horapolo tan sólo era correcta en trece de los doscientos casos por él analizados. [N. del T.] <<

[1037] Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders des Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgartner [La jeroglífica del humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco de triunfo del emperador Maximiliano I. Un ensayo, con un epílogo de Arpad Weixlgartner],* Viena/Leipzig, 1915 (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauser [Almanaque de las colecciones de historia del arte de la casa imperial más alta de todas*], vol. 32, Cuaderno I), p. 36. <<

[1038] Cfr. Cesare Ripa: *Iconología*, Roma, 1609. <<

[1039] Leon Battista Alberti (1404-1472): humanista y arquitecto italiano. En sus diálogos, su *Teogonía* y sobre todo su tratado *De la familia* (1437-1440), propuso el ideal de equilibrio y mesura que él mismo se esforzaba por alcanzar desde la absoluta confianza en la *virtù* humana. Fue uno de los primeros defensores de la lengua vulgar, y hacia 1443 redactó la primera gramática italiana. Interesado por las ciencias físicas y las matemáticas tanto como por la moral y la literatura, tuvo la arquitectura como punto de convergencia de sus preocupaciones. Tras una *Della Pittura*, una *De Statua* y un profundo estudio de Vitruvio, presentó en su *De re aedeficatoria* la arquitectura como el arte por excelencia de la Ciudad: en su interpretación, el monumento es un todo orgánico cuyos elementos deben armonizar tanto entre sí como con el conjunto con un rigor casi musical. [N. del T.] **<<**

[1040] Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, loc. cit*, p. 34. <<

[1041] Giehlow: *loc. cit*., p. 12. <<

[1042] Giehlow: *loc. cit.*, p. 31. <<

[1043] Plotino (*ca*. 205-270): filósofo neoplatónico griego. Las aspiraciones místicas conocidas durante las campañas militares en que acompañó a las tropas romanas hasta Persia y la India trató de conciliarias con la racionalidad de la filosofía griega (Platón y Aristóteles). Sus obras fueron publicadas por su discípulo Porfirio bajo el título de *Enéadas*. [N. del T.] **<<**

[1044] Giehlow: *loc. cit*, p. 23. <<

[1045] *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum Uteris commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Belluensis [Jeroglífica o Comentarios a las letras sagradas de los egipcios, de loannis Pierio Valeriano, Bolzano beluense*], Basilea, 1556. Frontispicio. <<

[1046] «Pues hablar con jeroglíficos no es otra cosa que descubrir la naturaleza de las cosas divinas y humanas». [N. del T.] <<

[1047] Pierio Valeriano: *loc. cit.*, lámina 4 (de la paginación particular). <<

[1048] «A quienes piensan rectamente no les faltará ocasión de referir y exponer estas cosas de modo adecuado a nuestra religión. Ni siquiera la consideración de los árboles y las hierbas nos es ociosa, ya que el bienaventurado Pablo, y antes que él David, afirman que a partir del conocimiento de las cosas creadas es posible comprender la grandeza y dignidad de Dios. Siendo esto así, ¿quién de nosotros tendrá ánimo tan apático e inmerso en las terrenas impurezas que no se declare abrumado por los innumerables beneficios recibidos de Dios, al contemplarse creado como hombre y ver que todas las cosas contenidas en el cielo, el aire, el agua y la tierra han sido engendradas por causa del hombre?». [N. del T.] <<

[1049] Ludovico da Feltre: al parecer, se trata de Lorenzo Luzzo (1474 ó 1480-ca. 1526), pintor italiano de la escuela veneciana comúnmente llamado «el Morto da Feltre» («el Muerto de Feltre»). [N. del T.] <<

[1050] Caius Plinius Secundus, Plinio el Viejo (23-79); naturalista y escritor romano. Junto a numerosos tratados sobre gramática, arte, etc., compuso una *Historia natural* que constituye una vasta enciclopedia de los conocimientos de su tiempo. [N. del T.] **<<**

[1051] Ernst Theodor Willhelm Amadeus Hoffmann (1776-1822): escritor y compositor alemán. Dotado de una imaginación que él mismo juzgaba como ‘excéntrica’, se consagró a una intensa actividad artística, tanto musical (piezas para piano, música de cámara y óperas) como literaria. Su figura inspiró a no pocos músicos (*Kreisleriana* de Schumann, *Cascanueces* de Chaikovski, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach), así como a escritores. [N. del T.] **<<**

[1052] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie [La Antigüedad en la poética y la teoría del arte]*, vol. I, *loc. cit.*, p. 189. <<

[1053] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. 2, *loc. cit.*, pp. 208 s. <<

[1054] Cfr. Nicolaus Caussinus: *Polyhistor symbolicus, eledorum symbolorum, et parabolarum historicamm stromata,* XII *libris complectens [El erudito simbólico, miscelánea de símbolos escogidos y parábolas históricas en doce libros],* Colonia Agripina, 1623. <<

[1055] Nicolaus Caussinus o Nicolas Caussin (1583-1651): predicador y moralista jesuita francés. Traductor de Horapolo y autor de trabajos sobre emblemática antigua, también escribió tragedias. Confesor del rey Luis XIII, se enfrentó a la influencia sobre éste del cardenal Richelieu. [N. del T.] <<

[1056] Johann Valentin Andreae (1586-1654): pastor y teólogo protestante alemán, supuesto fundador de la Hermandad de los Rosacruces. [N. del T.] <<

[1057] Alphonse Delbene (1540-1608): abad de la abadía cisterciense de Hautecombe, en Saboya. [N. del T.] <<

[1058] «La poesía no era en su primera época otra cosa que una teología alegórica». [N. del T.] <<

[1059] Opitz: *Prosodia Germánica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey [Prosodia alemana o Libro de la poesía alemana*], *loc.cit*., p. 2. <<

[1060] [Reseña anónima de Menestrier: *La philosophie des images [La filosofía de las imágenes]*, en:] *Ada eruditorum [Adas de eruditos],* anno MDCLXXXIII publicata, Lipsiae [Leipzig], 1683, p. 17. <<

[1061] «La naturaleza en su totalidad proporciona materiales a esta filosofía (es decir, la de las imágenes) y no produce nada que no pueda transponerse en emblemas, de cuya contemplación es posible extraer una doctrina de las virtudes que resulte muy útil para la vida civil; y del mismo modo que las monedas arrojan luz sobre la historia, así también los emblemas arrojan su luz sobre la filosofía moral». [N. del T.] **<<**

[1062] Cfr. C[laude] F[rançois] Menestrier: *La philosophie des images*, París, 1682, así como Menestrier: *Devises des princes, cavaliers, dames, sçavans, et autres personnages illustres de l'Europe [Divisas de príncipes, caballeros, damas, sabios y otros personajes ilustres de Europa]*, París, 1683. <<

[1063] [Reseña anónima de Menestrier: *Devises des princes, en:] Acta eruditorum*, 1683, *loc. cit.*, p. 344. <<

[1064] «Ya se dijo anteriormente… en las *Acta* que cualquier cosa se presta a ser materia de símbolos y emblemas, y que en este universo nada hay que no proporcione un argumento idóneo para ellos; tal como explicamos a propósito de la publicación el pasado año del primer volumen de la filosofía de las imágenes. Este otro volumen, aparecido en el presente año, documenta bien tal aserción con excelentes ejemplos; junto con sus lemas correspondientes, muestra símbolos sacados de cosas naturales y artificiales, de los elementos, del fuego, de los volcanes, de los mecanismos que arrojan polvo sobre las ciudades sitiadas y de otras máquinas de guerra, así como de los instrumentos de la química, de los túneles subterráneos, del humo de las lámparas, del fuego sacro, del aire, así como de varias especies de aves». [N. del T.] **<<**

[1065] Georg Andreas Böckler (*ca*. 1617-1687): arquitecto, teórico de la arquitectura y heraldista alemán. [N. del T.] <<

[1066] Georg Andreas Böckler: *Ars heraldica. Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst* [Ars *heraldica. Esto es: La muy noble heráldica alemana*], Nuremberg, 1688, p. 131. <<

[1067] Böckler: *loc. cit.*, p. 140. <<

[1068] Böckler: *loc. cit*, p. 109. <<

[1069] Böckler: *loc. cit.*, p. 81. <<

[1070] Böckler: *loc. cit.*, p. 82. <<

[1071] Böckler: *loc. cit.*, p. 83. <<

[1072] Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus* in *der Allegorie der Renaissance, loc. cit*., p. 127. <<

[1073] Cfr. Benjamin: *Der Begrijf der Kunstkritik in der deutschen Romantik, loe. cit.*, p. 105 [ed. esp.: *supra*, pp. 110]. <<

[1074] Johann [Joachim] Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst [Ensayo de una alegoría en especial para el arte],* edición del centenario por Albert Dressel a partir del ejemplar manuscrito del autor con muchos añadidos de su mano, así como con cartas inéditas de Winckelmann y anotaciones contemporáneas sobre sus últimas horas. <<

[1075] Con una observación previa de Constantin Tischendorf, Leipzig, l866, pp. 145 ss. Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefuhls [Estética del sentimiento puro]*, vol. 2 *(System der Philosophie [Sistema de filosofía]. 3.)*, Berlín, 1912, p. 305. <<

[1076] Carl Horst: *Barockprobleme [Problemas del Barroco],* Múnich, 1912, pp. 39 s.; cfr. también pp. 41 s. <<

[1077] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc. cit.*, pp. 193 s. <<

[1078] Domenico di Tomasso Ghirlandaio (1449-1494): pintor italiano. En su taller florentino estudió Miguel Ángel. <<

[1079] Borinski: *loc. cit*., p. 178. <<

[1080] A[ugust] Buchner: *Wegweiser zur deutschen Tichtkunst [Guía de la poesía alemana]*, Jena s. a. [1663], pp. 80 ss.; citado según Borcherdt: *Augustus Buchner, loc. cit*, p. 81. <<

[1081] Paul Hankamer (-1937): gramático e historiador de la literatura alemán. [N. del T.] <<

[1082] Paul Hankamer: *Die Sprache. Ihre Begriffund ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitragzur Frage der literarhistorischen Gliederurg des Zeitraums [La lengua. Su concepto y su interpretación en los siglos* XVI *y* XVII. *Una contribución a la cuestión de la articulación del tiempo desde el punto de vista de la historia de la literatura],* Bonn, 1927, p. 135. <<

[1083] Burdach: *loc. cit.*, p. 178. <<

[1084] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit, Mariamne*, p. 90 (V, 472 ss.). <<

[1085] Lohenstein: *Agrippina, loc*. cit., pp. 33 s. (II, 380 ss.). <<

[1086] Cfr. Kolitz: *loc. cit*, pp. 166 s. <<

[1087] Winckelmann: *loc. cit.*, p. 19. <<

[1088] Cfr. Benjamin: *Der Begrijf der Kunstkritik in der deutschen Romantik, loc. cit*, pp. 53 ss. [ed. esp.: *supra*, pp. 63 ss.]. <<

[1089] Petersen: *loc. cit.*, p. 12. <<

[1090] Strich: *loc. cit.*, p. 26. <<

[1091] Wilhelm Hausenstein (1882-1957): crítico, historiador y sociólogo del arte alemán. [N. del T.l <<

[1092] Johann Heinrich Merck (1741-1791): crítico literario alemán. Fue consejero de varios jóvenes escritores del *Sturm und Drang*, entre ellos de Goethe, cuya genialidad él fue el primero en proclamar. [N. del T.] **<<**

[1093] Johann Heinrich Merck: *Ausgewählte Schriften zür schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal [Escritos escogidos sobre arte y literatura. In memoriam*], ed. de Adolf Stahr, Oldenburg, 1840, p. 308. <<

[1094] Strich: *loc. cit.*, p. 26. <<

[1095] Franz Xaver von Baader (1765-1841): teólogo y filósofo alemán. Su pensamiento es una filosofía mística en la que el estudio de la naturaleza se aproxima a la especulación esotérica, una visión del mundo que no deja de recordar a las de Böhme o Saint-Martin. Ejerció su influencia sobre Novalis, Schelling y Stephens. [N. del T.] **<<**

[1096] Franz von Baader: *Sämtliche Werke [Obras completas],* ed. a través de una asociación de amigos del difunto: Franz Hoffmann [y otros], la sección principal, 2.º vol., Leipzig, 1851, p. 129. <<

[1097] Baader: *loc. cit*, p. 129. <<

[1098] Hübscher: *loc. cit.*, p. 560. <<

[1099] Hübscher: *loc. cit*., p. 555. <<

[1100] Cohn: *loc. cit.*, p. 23. <<

[1101] Tittmann: *loc. cit.*, p. 94. <<

[1102] Christian Gryphius (1649-1706): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.] <<

[1103] Winckelmann: *loc. cit*., p. 27. — Cfr. también Creuzer: *loc. cit*., pp. 67 y 109 s. <<

[1104] Creuzer: *loc. cit.*, p. 64. <<

[1105] Creuzer: *loc. cit*., p. 147. <<

[1106] Cysarz: *loc. cit.*, p. 31. <<

[1107] Novalis: *Schriften*, vol. 3, *loc. cit*, p. 5. <<

[1108] Novalis: *Schriften, vol. 2, loc. cit*., p. 308. **<<**

[1109] Original español: *El palacio confuso*, edición príncipe de Pedro Blusón, Huesca, 1634; drama de Antonio Mira de Amescua (1574-1644). [N. del T.] <<

[1110] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc. cit*, p. 192. <<

[1111] Norbert von Hellingrath (1888-1916): crítico literario alemán. Fue uno de los principales revitalizadores del renovado interés por la poesía de Hölderlin a principios del pasado siglo XX. [N. del T.] <<

[1112] *Motto: Dreystandige Sinnbilder zu fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen [Franz Julius von den Knesebeck] [Símbolos triples para el uso fecundo y el deleite a voluntad*], Braunschweig, 1643. Tabla s. «Vosotras, palabras privadas de fuerza, desmembrados fragmentos / y fútiles anillos de sombras, solas, desvaneceos; / unidas a vuestros pares seréis admitidas / cuando en profundo símbolo colabore a comprender lo oculto». **<<**

[1113] Wackernagel: *loc. cit.*, p. II. <<

[1114] Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*., pp. 75 s. (IV, 563 ss.). <<

[1115] *Frau Welt*: El ‘mundo’ pintado en el arte medieval como una figura femenina —mitad ángel, mitad demonio—, que representa a un tiempo el poder de los bienes humanos, la belleza de la naturaleza, la decadencia de todo lo humano, la antigua *Voluptas*, la vanidad del mundo y el diablo. [N. del T.] **<<**

[1116] Müller: *loc. cit.*, p. 94. <<

[1117] Novalis: *Schriften*, vol. 3, *loc. cit*., p. 71. <<

[1118] Cfr. Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit.*, p. 76 (IV, 585 ss.). **<<**

[1119] Rosencranz y Guilderstern: en *Hamlet*, personajes secundarios, cortesanos amigos de la infancia del protagonista, que tratan de engañarlo por mandato del rey. [N. del T.] <<

[1120] J[ulius] L[eopold] Klein: *Geschichte des englischen Drama’s [Historia del drama inglés]*, vol. 2, Leipzig, 1876 (*Geschichte des Drama’s. 13 [Historia del drama*. 13]), p. 57. <<

[1121] Cfr. Hans Steinberg: *Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius [Los* Reyen *en los* Trauerspiele *de Andreas Gryphius]*, tesis doctoral, Gotinga, 1914, p. 107. <<

[1122] Kolitz: *loc. cit*., p. 182. <<

[1123] Cfr. Kolitz: *loc. cit.*, pp. 102 y 168. <<

[1124] Kolitz: *loc. cit*., p. 168. <<

[1125] Steinberg: *loc. cit*., p. 76. <<

[1126] Hübscher: *loc. cit.*, p. 557. <<

[1127] Gryphius: *loc. cit.*, p. 599 (*Amilius Paulus Paninianus*, IV, acotación escénica) <<

[1128] Steinberg: *loc. cit*., p. 76. <<

[1129] Cfr. Lohenstein: *Sophonisbe, loc. cit*., pp. 17 ss. (I, 523 ss.). <<

[1130] Cfr. Kolitz: *loc. cit.*, p. 133. <<

[1131] Cfr. Kolitz: *loc. cit.*, p. 111. <<

[1132] Cfr. Gryphius: *loc. Cit.*, pp. 310 ss. (*Cardenio und Celinde*, IV, I ss.).
<<

[1133] A[ugust] Kerckhoffs: *Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtung der Cleopatra. Ein Beitragiur Geschichte des Dramas in* XVII*. Jahrhundert [Los* Trauerspiele *de Daniel Casper von Lohenstein con atención especial a la* Cleopatra. *Una contribución a la historia del drama del siglo* XVII], Paderborn, 1877, p. 52. <<

[1134] August Kerckhoffs: lingüista franco-holandés. [N. del T.] <<

[1135] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit. Die himmlische Liebe oder die beständige Marterin Sophia [El amor celestial o Sofia, la mártir constante]*, p. 69 (acotación escénica). <<

[1136] Cfr. *Emblemata selectiora [Emblemas selectos]*, Amsterdam, 1704. Tabla 15. <<

[1137] Hausenstein: *loc. cit*., p. 9. <<

[1138] Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, *loc. cit*., p. 131. **<<**

[1139] Cfr. Hausenstein: *loc. cit.*, p. 71. <<

[1140] Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831): famoso dramaturgo y escritor alemán. El título de la obra mencionada por Benjamin, *Sturm und Drang*, de 1776, dio nombre al movimiento artístico y poético que unió, contra el clasicismo y el orden establecido, a poetas y escritores alemanes a finales del siglo XVIII. Siendo indiscutible la importancia histórica del drama de Klinger, la debilidad que aqueja su estilo y lo embrollado y extravagante de su intriga le dan a su obra un valor artístico mediocre. [N. del T.] **<<**

[1141] Tittmann: *loc. cit.*, p. 184. <<

[1142] Gryphius: *loc. cit.*, p. 269 (*Cardenio und Celinde*, Sinopsis). **<<**

[1143] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, p. 3 [del prólogo no paginado]. <<

[1144] Cfr. Petrarca: *Sechs Triomphi oder Siegesprachten. In Deutsche Reime übergesetzet* [Seis *triunfos o cortejos de la victoria. Traducidos en rima alemana]*, Cöthen, 1643. <<

[1145] Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 124. <<

[1146] *Herodes der Kindermörder, Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und in Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellet durch Johann Klaj [Herodes el infanticida, a la manera de un* Trauerspiel *elaborado y pensado por Johann Klaj en Nuremberg para una asociación de amantes del alemán]*, Nuremberg, 1645; citado según Tittmann: *loc. cit*., p. 81. <<

[1147] Harsdörffer: *Poetischer Trichter*. 2.ª parte, *loc. cit.*, p. 81. <<

[1148] Cfr. Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 7. <<

[1149] Gryphius: *loc. cit.*, p. 512 (*Ämilius Paulus Papinianus* I, I ss.). **<<**

[1150] E[rnst] Wilken: *Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele*, Halle, 1873, p. 10. <<

[1151] Meyer: *loc. cit.*, p. 367. <<

[1152] Wysocki: *loc. cit.*, p. 61. <<

[1153] «En lugar del movimiento, se encuentra la inmovilidad». [N. del T.] <<

[1154] Cfr. Erich Schmidt: *loc. cit.*, p. 414. <<

[1155] Kerckhoffs: *loc. cit*., p. 89. <<

[1156] Fritz Schramm: «Schlagworte der Alamodezeit» [«Eslóganes de la época a la moda»], Estrasburgo, 1914 (*Zeitschrift für deutsche Wortforschung [Revista de filología alemana*]. Suplemento al vol. 15), p. 25; cfr. también pp. 31 s. <<

[1157] Hallmann: *Trauer-, Freuden— und Schäferspiele, loc. cit., Mariamne,* p. 41 (III, 103). <<

[1158] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 42 (III, 155). <<

[1159] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 44 (III, 207). <<

[1160] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 45 (III, 226). <<

[1161] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 5 (I, 126/127). <<

[1162] Hallmann: *loc. cit., Theodoricus Veronensis*, p. 102 (v, 285 ss.). <<

[1163] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 65 (397/398). <<

[1164] Cfr. Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 57 (IV, 132 ss.). <<

[1165] Cfr. Stachel: *loc. cit*, pp. 336 ss. <<

[1166] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Mariamne,* p. 42 (III, 160/161). <<

[1167] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 101 (v, 826/827). <<

[1168] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 76 (V, 78). <<

[1169] Hallmann: *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 62 (IV, 296); cfr. *Mariamne*, p. 12 (I, 351), pp. 38 s. (III, 32 y 59), p. 76 (V, 83) y p. 91 (V, 516); *Sophie*, p. 9 (I, 260); Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 497. <<

[1170] Salamandra: *Molch*; daga: *Dolch*. [N. del T.] **<<**

[1171] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Mariamne,* p. 16 (I, 449 *ss*.). <<

[1172] Haugwitz: *loc. cit.*, *María Stuarda*, p. 35 (II, 125 ss.). **<<**

[1173] Quirinus Kuhlmann (1651-1689): poeta barroco alemán. [N. del T.] <<

[1174] Breitinger: *loc. cit*., p. 224; cfr. p. 462, así como Johann Jacob Bodmer: *Chritische Beobachtungen überdie Poetischen Gemahlde der Dichter [Observaciones críticas sobre las pinturas poéticas de los poetas*], Zúrich/Leipzig, 1741, pp. 107 y 425 ss. <<

[1175] J[ohann] J[akob] Bodmer: *Gedichte ingereimten Versen [Poemas en versos rimados]*, segunda edición, Zúrich, 1754, p. 32. <<

[1176] Johann Jakob Bodmer (1698-1783): escritor y crítico suizo de expresión alemana. Fue famosa su polémica con Gottsched, campeón del clasicismo francés en literatura. Bajo la influencia de Addison y de Milton (cuyo *Paraíso perdido* tradujo en 1723), publicó un semanario literario y moral, titulado *Discurso de los pintores* (1721-1723, junto a su amigo Breitinger), y un *Tratado crítico de lo maravilloso* (1740) en el que afirma el papel preponderante de la imaginación y lo maravilloso en el campo del arte. Fue igualmente uno de los primeros en reconocer el genio de Klopstock y de Wieland y en redescubrir la poesía medieval (en 1757 publicó *El canto del nibelungo* y en 1758-1759 una colección de *Minnensanger*). [N. del T.] <<

[1177] Christian Hoffmann von Hofmannswaldau (1616-1679): poeta lírico alemán. Bajo la influencia de Opitz, compuso poemas de inspiración alternativamente bucólica, erótica y religiosa, en un estilo amanerado y preciosista que ya anunciaba el declive de la poesía barroca. [N. del T.] **<<**

[1178] Jakob Böhme (*1575-1624*): místico alemán de confesión luterana, conocido por el sobrenombre de ‘*philosophais teutonicus*’. Zapatero de oficio, sus obras no llegarían a componer un sistema filosófico como tal. Con frecuente recurso a imágenes poéticas y símbolos tomados del cristianismo, a la astrología, a la alquimia y a la cábala, Bóhme opone a la metafísica neoplatónica, que a partir del Uno, la Perfección, describe los grados sucesivos de su degradación, la visión panteísta de un universo anegado de contradicciones, donde la perfección es hija de la imperfección. Su influencia se deja percibir en pensadores alemanes posteriores como Hamann, Hegel, Schelling, etc. [N. del T.] <<

[1179] Jacob Böhme: *De signatura rerum [De la signatura de las cosas],* Amsterdam, 1682, p. 208. <<

[1180] Böhme: *loc. cit*, pp. 5 y 8 s. <<

[1181] Knesebeck: *loc. cit.*, «Kurtzer Vorbericht an den Teutschliebenden und geneigten Leser» [«Breve anuncio al lector amante e inclinado al alemán»], hojas aa/bb. <<

[1182] Johann Fischart, llamado Mentzer (1546 o 154 7-1590): humanista y autor satírico alsaciano. Sus primeros escritos son panfletos contra la Iglesia Católica y los jesuitas; primero partidario de Lutero, más tarde defendió a los hugonotes y acabó optando por el calvinismo. Es también conocido por su adaptación en verso del *Till Eulenspiegel* (1572) y del primer libro del *Gargantua* de Rabelais. [N. del T.] **<<**

[1183] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheone*, vol. 2, *loc. cit., p. 18*.
<<

[1184] Escalígero: *loc. cit*., pp. 478 y 481 (IV, 47). <<

[1185] «En la A, anchura. En la I, longitud. En la E, profundidad. En la O, comprensión… Mucho contribuyen a suspender el ánimo las de *voto o religione*: especialmente cuando el sonido se alarga, como en *dij*, o también cuando se emite rápidamente, como en *pij*. Y, por último, para señalar cualquier alargamiento: *littora, lites, lituus, it, ira, mitis, dives, ciere, dicere, diripiunt… dij, pij, iit*: no se pueden pronunciar sin muy evidente expiración. *Lituus* no sin sonido semejante a lo que significa… La P, sin embargo, carece en cierto modo de firmeza. Pues reconozco algo simulador en: *piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, parvus, pono, pavor*, y *piger*. Además de miedo, *parce* infunde constancia. Y *pastor* más plenamente que *Castor*, igual que la misma *plenum*, y también *purum, poseo* y otras análogas. Pero la T es la que más resalta: es una letra que explica su propio sonido, sucediendo lo mismo para S, para R y para T. *Tuba, tonitru y tundo*. Pero, aunque sea la última en la mayor parte de las formas verbales latinas, su inclusión en las onomatopéyicas aumenta no menos su efecto. Así, *rumpit* rompe más que *rumpo*». [N. del T.] **<<**

[1186] Hankamer: *loc. cit*., p. 159. <<

[1187] Josef Nadler: *Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften* [*Historia de la literatura de las raíces y paisajes alemanes]*, vol. 2: *Die Neustamme von 1300, die Altstamme vori 1600-1780 [Las nuevas raíces de 1300, las viejas raíces de 1600-1780]*, Ratisbona, 1913, p. 78. <<

[1188] Cfr. también *Schutzschrift/für Die Teutsche Spracharbeit / und Derselben Beflissene, durch den Spielenden [Georg Philip Harsdörffer]* [*Apología/de la filología alemana/y de los dedicados a ella, a cargo del ejecutante [Georg Philip Harsdörffer]],* en: *Frauenzimmer Gesprechspiele [Diálogos femeninos],* Primera parte, Nuremberg, 1644, p. 12 [de la paginación particular]. <<

[1189] Cfr. Borcherdt: *Augustus Buchner, loc. cit*., pp. 84 s. y 77 (nota 2). <<

[1190] Tittmann: *loc. cit.*, p. 228. <<

[1191] Harsdörffer: *Schutzschrift für die Teutsche Spracharbeit, loc. cit.*, p. 14. <<

[1192] Strich: *loc. cit*., pp. 45 s. <<

[1193] Leisewitz: *loc. cit*, pp. 45 s. (*Julius von Tarent [Julio de Tarento*], II, 5). <<

[1194] Magnus Daniel Omeis (1646-1708): profesor alemán de literatura. Fue rector de la Universidad de Altdorf y uno de los presidentes del grupo de los ‘pastores de Pegnitz’, que fue fundado en Núremberg por Harsdörffer. [N. del T.] <<

[1195] Magnus Daniel Omeis: *Grundliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst [Introducción básica al preciso arte alemán de la rima y la poesía]*, Núremberg, 1794; citado según Popp: *loc. cit*., p. 45. <<

[1196] Borisnki: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc. cit.*, p. 190. <<

[1197] Harsdörffer: *Poetischer Trichter*, 2.ª parte, *loc. cit.*, pp. 78 s. **<<**

[1198] Werner Richter (1887-1960): germanista alemán. [N. del T.] <<

[1199] Werner Richter: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergechichte des siebzehnten Jahrhunderts [Combate amoroso en 1630 y escena teatral en 1670. Una contribución a la historia del teatro alemán del siglo XVII]*, Berlín, 1910 (*Palaestra 78*), pp. 170 s. <<

[1200] Cfr. Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, *loc. cit*., pp. 270 ss. <<

[1201] Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. alem. de Gries, vol. 3, Berlín, 1818, p. 316 (*Eifersucht das großte Scheusal [El mayor monstruo los celos*], II) [or. esp. cit.: p. 478]. <<

[1202] Gryphius: *loc. cit.*, p. 62 (Leo Armenius, II, 455 ss.). <<

[1203] Cfr. Stachel: *loc. cit*., p. 261. <<

[1204] Schiebel: *loc. cit*., p. 358. <<

[1205] Cfr. *Die Glorreiche Marier Joannes von Nepomuk,* citado según Weiß, *loc. cit.*, pp. 148 ss. <<

[1206] Hallmann: *Trauer- Freuden— und Schafer-Spiele, loc. cit.*, p. 1 (del prólogo no paginado]. <<

[1207] Hausenstein: *loc. cit*, p. 14. <<

[1208] Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schafer-Spiele, loc. cit., Sophia*, p. 70 (V, 185 ss); cfr. p. 4 (I, 108 ss.). <<

[1209] Cfr. Richard Maria Werner: «Johann Christian Hallmann ais Dramatike» [«Johann Christian Hallmann como dramaturgo»], en *Zeitschrift für die osterreichischen Gymnasien* 50 [*Revista de los Institutos de Enseñanza Media austríacos 50*] (1899), p. 691. — En sentido contrario: Horst Steger: *Johann Christian Hallmann. Sein Leben und seine Werke [Johann Christian Hallmann. Su vida y sus obras]*, tesis doctoral, Leipzig [impresión: Weida i. Th.], 1909, p. 89. **<<**

[1210] Willy (o Willi) Flemming (1888-1980): historiador de la literatura alemana, especializado en el período barroco. [N. del T.] <<

[1211] Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne, loc. cit.*, p. 401. **<<**

[1212] Nietzsche: *loc. cit*, pp. 132 ss. [ed. esp. cit.: pp. 153-155]. <<

[1213] Johann Wilhelm Ritter (1776-1810): físico alemán. Fue el primero en observar que los metales se clasifican en el mismo orden si se atiende a su facilidad de oxidación que si se atiende más bien a sus propiedades eléctricas (1798), habiendo descubierto la polarización de los electrodos en una pila (1803); además, en espectroscopia, descubrió la existencia de los rayos ultravioleta al observar el ennegrecimiento de una plancha cuando se halla cubierta de nitrato de plata. [N. del T.] **<<**

[1214] Ernst Chladni (1756-1827): físico alemán. En 1794 afirmó el origen cósmico de los meteoritos. Autor de trabajos de acústica, descubrió las vibraciones longitudinales de las cuerdas y estudió las vibraciones de las placas con ayuda de la arena fina (son las llamadas «figuras de Chladni»). [N. del T.] <<

[1215] (J[ohann] W[ilhelm] Ritter:) *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur [Fragmentos del legado de un joven físico. Un prontuario para amantes de la naturaleza]*, ed. de J. W. Ritter [¡edición fingida!], segundo tomito, Heidelberg, 1810, pp. 227 ss. <<

[1216] Ritter: *loc. cit.*, p. 230. <<

[1217] Ritter: *loc. cit.*, p. 242. <<

[1218] Ritter: *loc. cit.*, p. 246. <<

[1219] Cfr. Friedrich Schlegel: *Seine prosaischen Jugendschriften [Sus escritos juveniles en prosa],* ed. de J[akob] Minor, 2.º vol.: *Zuir deutschen Literatur und Philosophie [Sobre la historia de la literatura y de la filosofía],* 2.ª ed., Viena, 1906, p. 364 [ed. esp.: *Diálogo sobre la poesía*, en *Obras selectas*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, vol. I, p. 60]. <<

[1220] Müller: *loc. cit.*, p. 71 (nota). <<

[1221] «El amor casto es llevado por los cisnes, los excesos de Venus por los cuervos». [N. del T.] <<

[1222] Herder: *Vermischte Schriften, loc. cit*., pp. 193 s. <<

[1223] Strich: *loc. cit*., p. 42. <<

[1224] Cysarz: *loc. cit*., p. 114. <<

[1225] *Motto*: Lohenstein: *[Discurso de la calavera del señor Matthaus Machners] Blumen*, *loc. cit*, *Hyacinthen*, p. 50. «Sí, / cuando el Altísimo venga a cosechar al camposanto,/yo seré, calavera, una cara de ángel». <<

[1226] «Paso de uno a otro género». [N. del T.] <<

[1227] [Reseña anónima de Menestrier: *La philosophie des images (La filosofía de las imágenes),* en:] *Acta eruditorum*, 1683*, loc. cit.*, pp. 17 s. <<

[1228] «Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución». [N. del T.] <<

[1229] Böckler: *loc. cit.*, p. 102. <<

[1230] Böckler: *loc. cit.*, p. 104. <<

[1231] Martin Opitz: *Judith*, Breslavia, 1635. Folio Aij, vº. <<

[1232] Cfr. Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 377. <<

[1233] Gryphius: *loc. cit.*, p. 390 (*Carolus Stuardus* II, 389/390). <<

[1234] Müller: *loc. cit.*, p. 15. <<

[1235] Stachel: *loc. cit.*, p. 25. <<

[1236] Hallmann: *Trouer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit., Sophia*, p. 73 (V, 280). <<

[1237] Gryphius: *loc. cit.*, p. 614 (*Amilius Paulus Papinianus*, V, acotación escénica). <<

[1238] Hallmann: *Trouer-, Freuden- und Schaferspiele*, *loc. cit.*, *Sophia*, p. 68 (acotación escénica). <<

[1239] Gryphius: *loc. cit.*, p. 172 (*Catharina von Georgien*, I, 649 ss). <<

[1240] Gryphius: *loc. cit.*, p. 149 (*Catharina von Georgien*, I, acotación escénica). <<

[1241] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele*, *loc. cit.*, *Die listige Roche oder der tapfere Heraklius [La venganza astuta o El valiente Heraclio]*, p. 10 (acotación escénica). <<

[1242] Cfr. Tittmann: *loc. cit.*, p. 175. <<

[1243] Gregorio de Nacianzo o Nacianceno (*ca*. 330-ca. 390): doctor y santo de la Iglesia Griega, llamado «el Teólogo». Estudió con san Basilio y con Juliano (luego emperador) en Atenas. Fue autor de dos discursos *Contra Juliano*, cinco *Discursos teológicos* que definen el dogma de la Trinidad contra el arrianismo, de diversos poemas teológicos y autobiográficos (*De su vida*), abundantes sermonesy una colección de *Cartas*. [N. del T.] **<<**

[1244] Prudencio, en latín Aurelius Prudentius Clemens (348-ca. 415): poeta latino cristiano nacido en Calahorra o Zaragoza. Alto funcionario del imperio, fue gobernador provincial y llegó a ser en Roma *praefectus praetorio* en tiempos de Teodosio. A los 57 años se retiró a un monasterio en España, donde murió. Legó una obra poética en latín con títulos en griego, entre los que destacan el *Cathemerinon liber (Libro de los himnos:* doce himnos para las diferentes horas del día y para algunas celebraciones), el *Hamartigema (Origen del pecado),* el *Contra Symmachum*, la *Psychomachia (Combate del alma)* y el *Peristephanon (Libro de las coronas*, una colección de bellísimos himnos a algunos santos, entre ellos varios españoles). [N. del T.] <<

[1245] Mannheimer: *loc. cit.*, p. 139. <<

[1246] Johann Michael Moscherosch (1610-1669): escritor satírico y moralista alemán. [N. del T.] <<

[1247] Philipp von Zesen (1619-1689): poeta y novelista alemán. Se distinguió como campeón de la purificación de la lengua alemana. [N. del T.] <<

[1248] Cayo Vetio Juvenco (s. V d. C.): poeta latino español. Sería el primero en versificar los cuatro Evangelios. [N. del T.] **<<**

[1249] Venancio Fortunato (*ca*. 530-600): poeta y prelado francés, santo de la Iglesia. Compuso himnos y poemas religiosos, pero también poemas épicos sobre acontecimientos históricos de su época. [N. del T.] **<<**

[1250] Cfr. Tittmann: *loc. cit.*, p. 46. <<

[1251] Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, loc. cit, Sophia*, p. 8 (I, 229/230). <<

[1252] Warburg: *loc. cit*., p. 70. <<

[1253] Grocio, en holandés Hugo de Groot, y en latín Grotius (1583-1645): jurista y diplomático holandés. Historiógrafo de Holanda, fue condenado a prisión como partidario de los independentistas. Refugiado en Francia, país que lo nombró embajador en Suecia, se le conoce sobre todo por su *De jure belli ac pacis*, código de derecho internacional público que le valió el apelativo de ‘Padre del derecho de gentes’. [N. del T.] <<

[1254] Marciano Capella, Martianus Minneus Felix Capella en latín (*fl. ca*. 430): escritor latino. Es autor de una enciclopedia escrita de manera novelística, los *Nueve libros sobre las nupcias de Mercurio con la Filología y sobre las siete artes liberales*. [N. del T.] <<

[1255] Gustav Theodor Friedrich von Bezold (1848-1934): arquitecto e historiador del arte alemán. [N. del T.] <<

[1256] Fulgencio, en latín Claudius Fulgentius (*ca*. 467-533): escritor latino y santo de la Iglesia. Funcionario, monje y obispo de Ruspe, profesó el agustinismo, luchó contra el arrianismo de los reyes vándalos y fundó el monasterio de Cagliari durante el período de su exilio en Cerdeña. Fue autor de obras teológicas, entre ellas *De fide*. [N. del T.] **<<**

[1257] Walahfrid (o Walahfried) de Reichenau, llamado Estrabón (en lat. ‘el bizco’) (809 - 849): monje benedictino, poeta y diplomático alemán. Tras trabajar una década en la corte, en el año 839 el emperador Ludovico Pío (sucesor de Carlomagno) lo nombró abad de Reichenau. Ya en el 827 había escrito el *Liber de cultura hortorum (Libro sobre el cultivo de los huertos)*, que es también conocido como el *Hortulus*, una de las obras de botánica más importantes de toda la Edad Media. Tras la muerte de Walahfrid, Reichenau dejó pronto de ser un importante centro de cultura. [N. del T.] **<<**

[1258] Friedrich von Bezold: *Das Fortleben derantiken Gutter im mittelalterlichen Humanismus [La pervivencia de los dioses antiguos en el Humanismo medieval]*, Bonn/Leipzig, 1922, pp. 31 s. Cfr. Vinzenz von Beauvais: *loc. cit*., columnas 295/296 (extractos de Fulgencio). **<<**

[1259] Eusebio de Cesárea (265-340): escritor griego cristiano. Trabajó en la biblioteca dejada por Orígenes en Cesárea, de cuya ciudad llegará a ser obispo. Autor de obras apologéticas y de la primera sinopsis del Nuevo Testamento, además de por la *Vita Constantini* citada aquí por Benjamin se le conoce como padre de la historia religiosa (*Crónica o Cánones cronológicos de la historia universal; Historia universal*). [N. del T.] <<

[1260] Nonno (s. V d. C.): poeta griego, líder de una escuela de fama muy escasa. Su poema épico *Los dionisíacos* canta en cuarenta y ocho cantos y en hexámetros la vida de Dioniso y su campaña en la India, última y tardía epopeya pagana, en la que una rica imaginación queda sumergida por la erudición alejandrina y por una retórica exuberante. Convertido después al cristianismo, compuso una *Paráfrasis del Evangelio según san Juan*. [N. del T.] <<

[1261] Claudio Claudiano, en latín Claudius Claudianus (*ca*. 370 -*ca*. 404): poeta latino. Autor de *Epístolas*, *Epitalamios* y epopeyas mitológicas como *El rapto de Proserpina* y la *Gigantomaquia*, fue poeta oficial de Estilicón y Honorio. Se le considera último gran defensor del pasado pagano de la antigua Roma. [N. del T.] **<<**

[1262] Usener: *loc. cit*., p. 366. <<

[1263] Hermann Usener (1834-1905): filólogo, antropólogo e historiador. Su enfoque comparativo lo convirtió en fundador de la moderna historia de la religión. [N. del T.] <<

[1264] Usener: *loc. cit*., pp. 368 s.; cfr. también pp. 316 s. <<

[1265] Aurelius. P. Clemens Prudentius: *Contra Symmachum [Contra Símaco*], I, 501/502; citado según Bezold, *loc. cit*., p. 30. <<

[1266] *Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes [Veintidós libros de la Ciudad de Dios de San Agustín],* traducidos por J. P. Silbert del latín de la edición de Maurin, vol. I, Viena, 1826, p. 508 (vill, 23) [ed. esp.: San Agustín: *La ciudad de Dios,* Editorial Católica, Madrid, 1988, vol. I, p. 530]. <<

[1267] Warburg: *loc. cit*., p. 34. <<

[1268] Evémero (ss. IV-III a. C.): mitógrafo griego. Su *Historia sagrada*, novela mitológica y filosófica perdida, tanto en su original como en su adaptación poética de Ennio al latín, proponía una revisión de carácter racional de los antiguos mitos religiosos. En su teogonía los dioses eran hombres superiores, divinizados con objeto de provocar el temor y la admiración de sus contemporáneos. Utilizado en principio por los apologetas cristianos en tanto que argumento contra el politeísmo, el sistema de Evémero daría nacimiento a una teoría racional sobre los orígenes de las religiones (el everemerismo). [N. del T.] **<<**

[1269] Bezold: *loc. cit*, p. 5. <<

[1270] Warburg: *loc. cit.*, p. 5. <<

[1271] Horst: *loc. cit.*, p. 42. <<

[1272] Enrique de Gante (ca. 1217-1293): filósofo escolástico francés. Influido por Aristóteles, se opuso al tomismo. [N. del T.] **<<**

[1273] *Quodlibet Magistri Henrici Goethals a Gandavo [Heinrich von Gent] [Miscelánea del maestro Enrique Goethal de Gante [Enrique de Gante]]*, París, 1558, fol. XXXIV rº (*Quodl. II, Quaest. 9*); citado según la traducción alemana de Panofsky y Saxl, *loc. cit*, p. 72. <<

[1274] [*Carta anónima de Lucifer, de 1410, contra Juan XXIIl]*; citada según Paul Lehmann: *Die Parodie im Mittelalter [La parodia en la Edad Media]*, Múnich, 1922, p. 97. <<

[1275] Julius Leopold Klein (1810-1876): dramaturgo e historiador de la literatura alemán. En su condición de escritor, su estilo es particularmente pomposo y oscuro. Los trece volúmenes que dejó de su *Historia del drama* (1865-1876) se interrumpen precisamente en el comienzo del período isabelino, que él consideraba como la parte fundamental de su extensa obra. [N. del T.] <<

[1276] Original inglés de Shakespeare: «*Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word*» [«Así, como el Vicio y la Iniquidad formales, / moralizo yo al tiempo dos significados en una palabra»], *The Tragedy of King Richard the Third*, Acto III, Escena I [ed. esp.: *La tragedia de Ricardo III*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974, vol. I, p. 847]. [N. del T.] <<

[1277] Klein: *loc. cit.*, pp. 3 s. <<

[1278] Goethe: *Sämtliche Werke [Obras completas],* edición del jubileo, *loc. cit.*, vol. 38: *Schriften zur Literatur, 3 [Escritos sobre literatura, 3],* p. 258 (*Maximen und Reflexionen* [ed. esp. cit.: p. 60]). **<<**

[1279] Novalis: *Schriften*, vol. 3, *loc. cit*., p. 13. <<

[1280] Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 45. <<

[1281] San Agustín: *loc.cit*, p. 564 (IX, 20) [ed. esp. cit.: p. 588]. <<

[1282] «Un solo demonio sabe más que tú». [N. del T.] **<<**

[1283] Cfr. Stachel: *loc. cit.*, pp. 336 s. <<

[1284] Hallmann: *Leichreden, loc. cit*., p. 9. <<

[1285] Hallmann: *loc. cit.*, p. 3 [del prólogo no paginado). **<<**

[1286] Cfr. Lohenstein: *Agrippina*, *loc. cit.*, p. 74 (IV), y Lohenstein: *Sophonisbe*, *loc. cit.*, p. 75 (IV). <<

[1287] Lohenstein: *Blumen, loc. cit., Hyacinthen*, p. 50 (*Redender Todten-Kopff Herrn Matthaus- Machners*). <<

[1288] *Die Fried-erjreuete Teutonie. Ausgefertiget von Sigismundo Berulio [Sigmund von Birken] [Alemania gozada en paz. Preparado por Sigismundo Berulio [Sigmund von Birken]]*, Núremberg, 1612, p. 114. <<

[1289] *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Masoretischen Texte [Los veinticuatro libros de la Sagrada Escritura. Según el texto masorético*], ed. de [Leopold] Zunz, Berlín, 1835, pp. 3, I 3, 5 [ed. esp.: *Sagrada Biblia*, Prensa Católica, Chicago, 1971, p. 3 (*Génesis* 3, 5)]. <<

[1290] *Heilige Schrift [Sagrada Biblia], loc. cit.*, p. 2, I 1, 31 [ed. esp. cit.: p. 2 (*Génesis* I, 31)]. <<

[1291] Cfr. Dante Allighieri: *La Divina Commedia. Edizione minore fatta sul testo dell' edizione critica di Carlo Witte*, segunda edición, Berlín, 1892, p. 13 (*Infierno*, III, 6) [ed. esp.: *La divina comedia*, Ferma, Madrid, 1967, p. 23]. <<

[1292] Hausenstein: *loc. cit.*, p. 17. <<

[1293] «Lo maravilloso o asombroso». [N. del T.] <<

[1294] «Signos o señales». [N. del T.] <<

[1295] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc.cit.*, p. 193.

<<